

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
LINHA DE PESQUISA CULTURA E PODER

CÁSSIA LORENZA MUGINOSKI

O IMPACTO DO CINEMA NO PROCESSO DE REMODELAÇÃO CULTURAL DA
SOCIEDADE FINLANDESA NO SÉCULO XXI

CURITIBA

2014

CÁSSIA LORENZA MUGINOSKI

O IMPACTO DO CINEMA NO PROCESSO DE REMODELAÇÃO CULTURAL DA
SOCIEDADE FINLANDESA NO SÉCULO XXI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em História.

Orientador: Doutor Dennison de Oliveira.

CURITIBA

2014

Catálogo na publicação
Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Muginoski, Cássia Lorenza

O impacto do cinema no processo de remodelação cultural da sociedade
finlandesa do século XXI / Cássia Lorenza Muginoski – Curitiba, 2014.
132 f.

Orientador : Prof^o. Dr^o. Dennison de Oliveira

Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e
Artes da Universidade Federal do Paraná.

1. Cinematografia. 2. Cinema - Finlândia - História - Séc. XXI. 3. Semiótica.
4. Cultura. 5. Poder. I. Título.

CDD 791.43



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Rua Gal. Carneiro, 460, 7º andar, sala 716, fone/fax + 55 (41) 3360-5086,
80.060-150, Curitiba, PR, Brasil.

E-mail: cpghis@ufpr.br Website: www.poshistoria.ufpr.br

PARECER DA BANCA EXAMINADORA

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PPGHIS/UFPR) para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de Cassia Lorenza Muginoski, intitulada: **O impacto do cinema no processo de remodelação cultural da sociedade finlandesa no século XXI**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua *aprovação*..., completando-se assim todos os requisitos previstos nas normas desta Instituição para a obtenção do Grau de **Mestre em História**.

Curitiba, vinte e quatro de fevereiro de dois mil e quatorze.

Prof. Dr. Dennison de Oliveira (Orientador)
Presidente da Banca Examinadora

Prof. Dr. Marcos Henrique Camargo Rodrigues (FAP)
1º Examinador

Profa Dra Rosane Kaminski (UFPR)
2º Examinador

Dedico esta pesquisa aos meus pais, por todo amor e apoio.
Dedico também ao povo finlandês, pois, embora sua cinematografia ainda não tenha
todo o reconhecimento que merece, possui um valor cultural inestimável.

*Omistan tämän tutkimuksen vanhemmilleni, kaiken rakkauden ja tuen vuoksi.
Omistan tämän myös Suomen kansalle, jonka elokuvat eivät ole saaneet
ansaitsemaansa huomiota, vaikka niillä on mittaamaton kulttuurinen.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar aos meus pais, Milton e Ivonete Muginoski, que sempre me deram todo o suporte para que eu desenvolvesse esta pesquisa de forma plena e sempre me apoiaram e ajudaram em todas as minhas conquistas.

Agradeço ao professor Doutor Dennison de Oliveira, por confiar em mim e me aceitar como orientanda, para desenvolver uma pesquisa sobre uma temática tão distinta e pouco estudada no país.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, à Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior e à bolsa de estudos do Programa de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI), com a qual eu pude dedicar-me exclusivamente ao curso e à pesquisa de Mestrado.

Agradeço aos membros das bancas de qualificação e defesa pelas contribuições que me ajudaram imensamente nesta pesquisa: professora Doutora Rosane Beyer, professora Doutora Rosane Kaminski e professor Doutor Marcos Henrique Camargo.

Agradeço ao Pedro Einloft, por todo apoio ao longo desta pesquisa, especialmente na obtenção de fontes.

Agradeço também à minha irmã Larissa Muginoski, por todo o apoio em momentos decisivos deste trabalho.

Agradeço também ao Daniel Shinzato e ao João Pedro Moraes e à Biblioteca Paulo Emílio Salles Gomes da Cinemateca Brasileira, pela contribuição para a obtenção de fontes raras.

Agradeço à Embaixada da Finlândia no Brasil e ao Consulado da Finlândia em Curitiba.

Tieto on Valtaa – Conhecimento é Poder

Francis Bacon

RESUMO

A presente pesquisa de Mestrado busca interpretar as relações entre Cultura e Poder na cinematografia finlandesa do século XXI, enfatizando o caso da obra *Napapiirin Sankarit*, de Dome Karukoski. Esta pesquisa contribui para os estudos de cinema em termos de acessibilidade a uma pesquisa científica sobre o Cinema Finlandês em língua portuguesa, trazendo o debate sobre aquela cinematografia fora da Europa e da Escandinávia. A pesquisa visa problematizar o diálogo sobre identidade cultural instigado pelo cinema e seu impacto na cultura cinematográfica finlandesa. Pontos como a forma do Cinema Finlandês Contemporâneo e as transformações da cultura finlandesa através do período histórico analisado nesta pesquisa, bem como a forma como essas transformações afetaram as representações cinematográficas finlandesas e seu público, compõem o foco desta pesquisa.

Palavras-chave: Cinema; Finlândia; História; Cultura; Poder

ABSTRACT

The present scientific research analyses the relations between Culture and Power in Contemporary Finnish Cinema, focusing on *Lapland Odyssey* movie. It contributes significantly to the cinema in terms of accessibility to a scientific research on the Finnish Cinema in Portuguese, providing extensive discussions on the Finnish Cinema outside Europe and Scandinavia. Points such as the form of the Contemporary Finnish Cinema and the transformations of the Finnish culture through the historical period analyzed on this research, as well as how those transformations have affected the contemporary Finnish cinematographic representations and audience has a stressed focus on this research.

Key Words: Cinema, Finland, History, Culture, Power

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - <i>Frame</i> com primeira imagem do filme.....	41
Figura 2 - <i>Frame</i> com imagem da natureza da Lapônia.....	42
Figura 3 - <i>Frame</i> com suicídio de Ilmari Tuomi	42
Figura 4 - <i>Frame</i> com personagem sem uma perna	43
Figura 5 - <i>Frame</i> com vilarejo lapão em chamas	43
Figura 6 - <i>Frame</i> mostrando o segundo suicídio	44
Figura 7 - <i>Frame</i> com suicídio de Jaakko Kivi.....	44
Figura 8 - <i>Frame</i> com suicídio do quarto homem; garrafa de bebida também em quadro.....	45
Figura 9 - <i>Frame</i> com a vitória sueca no campeonato de <i>ice-hockey</i> ; jogadores finlandeses caídos ao fundo.....	46
Figura 10 - <i>Frame</i> com resultado do jogo talhado no pinheiro	46
Figura 11 - <i>Frame</i> com o último suicídio cometido. O finlandês representado vestia a camisa da seleção e um ornamento viking	46
Figura 12 - <i>Frame</i> com o título da obra.....	47
Figura 13 - <i>Frame</i> com apresentação de Inari	55
Figura 14 - <i>Frame</i> com apresentação de Janne; Homer Simpson aparece em sua cueca.....	56
Figura 15 - <i>Frame</i> demonstrando a baixa densidade demográfica	57
Figura 16 - <i>Frame</i> com apresentação de Kapu, o narrador.	58
Figura 17 - <i>Frame</i> com apresentação de Räihä.....	59
Figura 18 - <i>Frame</i> de Hatunen em foco e em primeiro plano usando a expressão <i>Perkele</i> . Janne aparece desfocado ao fundo.	59
Figura 19 - <i>Frame</i> com Inari usando camiseta com a personagem <i>Miss Piggy</i> estampada.....	61
Figura 20 - <i>Frame</i> com Inari; Primeiro <i>Plot Point</i>	63
Figura 21 - <i>Frame</i> com Inari.....	65
Figura 22 - <i>Frame</i> com Janne ao lado do carro de Inari, que aparece desfocada ao fundo.	66
Figura 23 - <i>Frame</i> com Inari afirmando que o carro pertence a ela	66
Figura 24 - <i>Frame</i> com Janne usando celular para falar com pai de Inari.	68

Figura 25 - <i>Frame</i> com pai de Inari falando com Janne pelo celular.....	68
Figura 26 - <i>Frame</i> com o carro de Rähä.	69
Figura 27 - <i>Frame</i> com Janne furtando combustível de Mikko, que aparece ao fundo de quadro com uma arma.	70
Figura 28 - <i>Frame</i> com Kapu falando sobre os dois receptores de televisão de Mikko, um conectado à televisão e outro sobre a mesinha de centro.	72
Figura 29 - <i>Frame</i> com <i>close-up</i> do receptor extra de Mikko.	72
Figura 30 - <i>Frame</i> com Mikko e Inari.....	72
Figura 31 - <i>Frame</i> com personagem sueca que usa um roupão escrito <i>Seireenit e Tornio-Haparanda</i>	73
Figura 32 - <i>Frame</i> com final do <i>travelling-in</i> na personagem sueca, evidenciando que ela agirá.....	74
Figura 33 - <i>Frame</i> com as sereias suecas e Janne.....	74
Figura 34 - <i>Frame</i> com sereias suecas impedindo Janne de ir embora.....	74
Figura 35 - <i>Frame</i> com início do movimento de câmera que mostra Marjukka e Rähä cantando juntos.....	77
Figura 36 - <i>Frame</i> com final do movimento de câmera que mostra Marjukka e Rähä cantando juntos.....	77
Figura 37 - <i>Frame</i> com Kapu sendo abordado por uma garota.....	78
Figura 38 - <i>Frame</i> com policial abordando os protagonistas.....	79
Figura 39 - <i>Frame</i> com o acidente de carro.....	80
Figura 40 - <i>Frame</i> com Janne ligando para Inari após o acidente de carro.	80
Figura 41 - <i>Frame</i> com Inari que revela sua gravidez.....	81
Figura 42 - <i>Frame</i> com Janne desvirando o carro tombado.....	82
Figura 43 - <i>Frame</i> com Janne comemorando que ergueu o carro, com a expressão <i>Perkele</i>	82
Figura 44 - <i>Frame</i> com Kapu e Rähä erguendo o carro que caiu sobre Janne.	83
Figura 45 - <i>Frame</i> com Janne falando com os russos.	83
Figura 46 - <i>Frame</i> com Janne matando a rena enquanto os russos que praticavam tiro ao alvo observam.	84
Figura 47 - <i>Frame</i> com Janne mostrando fotos de Inari pelo celular.	84
Figura 48 - <i>Frame</i> com Kapu e Pjotr.	85
Figura 49 - <i>Frame</i> com Janne ao lado de Sergei, que está dormindo profundamente, gerando um mal entendido com Pjotr.....	86

Figura 50 - <i>Frame</i> com Pjotr, que inicia a perseguição com uma toalha vermelha e botas.	86
Figura 51 - <i>Frame</i> com protagonistas fugindo em um veículo motorizado para neve.	87
Figura 52 - <i>Frame</i> com Pjotr perseguindo e atirando nos finlandeses pela floresta.	87
Figura 53 - <i>Frame</i> com Janne.	88
Figura 54 - <i>Frame</i> com o pinheiro durante a tempestade.	92
Figura 55 - <i>Frame</i> com protagonistas ressurgindo após o fim da tempestade.	92
Figura 56 - <i>Frame</i> com o carro no momento do segundo <i>Plot Point</i>	94
Figura 57 - <i>Frame</i> com Janne e Kapu em Rovaniemi.	95
Figura 58 - <i>Frame</i> com Rähkä, que chega desmaiado à porta de Marjukka, após levar vários choques.	96
Figura 59 - <i>Frame</i> com Janne e Kapu limpando a frota do taxista.	97
Figura 60 - <i>Frame</i> com Janne, que finalmente consegue comprar o receptor televisivo.	97
Figura 61 - <i>Frame</i> com Mikko e Inari.	98
Figura 62 - <i>Frame</i> com Kapu observando o carro se distanciar, pensativo.	99
Figura 63 - <i>Frame</i> com Kapu sentado pensativo e sem beber. A bebida está em sua frente.	99
Figura 64 - <i>Frame</i> com machado ao lado de cordas grossas	99
Figura 65 - <i>Frame</i> com Janne destruindo o receptor televisivo recém-adquirido.	101
Figura 66 - <i>Frame</i> com Inari, Janne e Mikko.	101
Figura 67 - <i>Frame</i> com Sergei entregando um receptor em alta definição e a carteira de Janne; o helicóptero aparece ao fundo.	101
Figura 68 - <i>Frame</i> com Janne e Inari entrando em casa.	102
Figura 69 - <i>Frame</i> com Rähkä e Marjukka.	102
Figura 70 - <i>Frame</i> com Kapu cortando o pinheiro.	102
Figura 71 - <i>Frame</i> com primeira imagem do pinheiro.	107
Figura 72 - <i>Frame</i> com laço no pinheiro em plongée	108
Figura 73 - <i>Frame</i> com o título da obra	109
Figura 74 - Imagem do pinheiro durante a tempestade.	109
Figura 75 - <i>Frame</i> com personagem Kapu cortando o pinheiro	110
Figura 76 - <i>Frame</i> com personagem Janne	113
Figura 77 - <i>Frame</i> com personagem Inari	113

Figura 78 - <i>Frame</i> com Kapu; primeiro ponto de vista	113
Figura 79 - <i>Frame</i> com Pjotr; segundo ponto de vista.....	114
Figura 80 - <i>Frame</i> em plano de conjunto com Kapu e Pjotr; o espectador tem liberdade para julgá-los	114
Figura 81 – <i>Frame</i> com personagem ao lado do carro	116
Figura 82 – <i>Frame</i> com Rähkä ao lado do carro	116
Figura 83 – <i>Frame</i> com personagem saindo do carro em uma interseção em T.	117
Figura 84 - <i>Frame</i> com Rähkä que sai do carro em uma interseção em T e segue em direção oposta.....	117
Figura 85 – <i>Frame</i> com plano próximo da personagem dentro do carro.....	117
Figura 86 - Plano próximo de Janne dentro do carro	118
Figura 87 – <i>Frame</i> com carro do clipe emoldurado por galhos em primeiro plano;.	118
Figura 88 - Carro do filme em distante rua de Rovaniemi;	119

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2. O CINEMA NA FINLÂNDIA	21
2.1 O CINEMA FINLANDÊS NO SÉCULO XXI	26
3. NAPAPIIRIN SANKARIT	37
3.1 IDENTIDADE POR MEIO DA IRONIA	40
3.2 APRESENTAÇÃO DA TRAMA.....	53
3.3 SUOMI, SISU, PERKELE! ALEGORIAS HISTÓRICAS E CULTURAIS	64
3.4 A CONQUISTA DO DIGIBOKSI E O RESGATE DO SISU.....	94
4. CULTURA E PODER NO CINEMA FINLANDÊS: O SUCESSO DE NAPAPIIRIN SANKARIT, O ESQUEMA DE PRODUÇÃO “HOLLYWOODIANA” E A IDENTIDADE CULTURAL EM XEQUE	105
5. CONCLUSÃO.....	127
REFERÊNCIAS.....	129

1. INTRODUÇÃO

A presente pesquisa de Mestrado vinculada à Linha de Pesquisa “Cultura e Poder” busca o debate acerca do poder do cinema no processo de remodelação cultural da sociedade finlandesa no século XXI, tanto no que se refere ao diálogo sobre identidade cultural instigado pelo cinema quanto seu impacto na cultura cinematográfica finlandesa. Para tanto, utilizará o conceito de cultura nas ciências sociais em Lévi-Strauss (CUCHE, 1999, p. 95) de que toda cultura pode ser considerada como um conjunto de sistemas simbólicos. Tratam-se de sistemas que buscam exprimir certos aspectos da realidade física e da realidade social, e mais ainda, as relações que estes dois tipos de realidade estabelecem entre si e que os próprios sistemas simbólicos estabelecem uns com os outros. Também será utilizado o conceito semiótico da cultura (MACHADO, 2003, p. 163) de que a cultura desenvolve-se como memória coletiva por abarcar a historicidade dos sistemas de signos, uma vez que se relaciona com o passado.

A pesquisa concentra-se no estudo da história do tempo curto, do tempo presente, e embora cite fatos e elementos históricos de diversas épocas, centra-se no século XXI e usa como principal fonte para análise o caso da obra cinematográfica *Napapiirin Sankarit*¹, dirigida por Dome Karukoski, produzida por Aleksi Bardy em 2009 e lançada comercialmente na Finlândia em 15 de dezembro de 2010.

A referida obra aborda através de uma narrativa ficcional e dentro do gênero *road movie* de comédia, a vida na Lapônia finlandesa na contemporaneidade. A narrativa fílmica conta a história de Janne, um finlandês jovem, desempregado e acomodado com o Estado de bem-estar social, que vive em um pequeno vilarejo lapão, acima do círculo polar ártico. Ele é intimado por sua namorada Inari a comprar um receptor de sinal digital de televisão. Janne decide ir até Rovaniemi, a capital da província da Lapônia, com seus amigos Kapu e Rähkä, em busca do equipamento para Inari. A viagem deles é explorada cinematograficamente como uma odisséia pela Lapônia finlandesa, como o próprio título sugere. Ao longo da saga em busca do receptor televisivo, eles enfrentam diversas situações que remetem à alegorias históricas e culturais. Cirlot (2005, p. 70) afirma que alegorias

¹ *Napapiirin Sankarit*. Tradução literal: Os heróis do círculo polar ártico. Título internacional: *Lapland Odyssey*.

materializam ideias abstratas. No caso de *Napapiirin Sankarit*, as alegorias são advindas da memória coletiva do povo finlandês e de sua trajetória histórico-cultural. Ao longo de toda a obra, elementos sógnicos referentes à trajetória histórica e cultural da Finlândia emergem, mesclados à elementos da cultura de massa norte-americana e da inserção das novas mídias no cotidiano, instigando debates acerca da identidade cultural do povo finlandês no tempo presente.

Para a análise desta obra, dois conceitos finlandeses serão importantes: *Sisu* e *Perkele*.

A historiadora Laura Kolbe (2009, p. 159) afirma que a palavra *sisu* não tem tradução, mas significa determinação, força de vontade, garra inerente, busca obstinada de um objetivo. A virtude do *sisu* é considerada pelos finlandeses como uma característica nacional. Tradicionalmente, o povo finlandês costumava considerar, no início do século XX, os três “s” – “sauna, *sisu* e Sibelius²” como um conjunto adequado para definir a nação.

Perkele é uma expressão finlandesa muito popular na Finlândia contemporânea, também sem tradução, mas que é usada para exprimir forte emoção, positiva ou negativa, e não raro é usada como palavrão. Sua origem, de acordo com Bird (2009, sem paginação) se refere ao “demônio” e advém o período pré-cristão, referente ao “deus do trovão” na mitologia nórdica ou mais especificamente à “Ukko”, na mitologia finlandesa.

Esta obra obteve grande sucesso local, tanto de público quanto de crítica. Com uma abordagem específica – que será discutida ao longo deste trabalho – e integrada aos meios de produção vigentes naquele país no século XXI, esta pesquisa buscará analisar se e quais fatores contribuem para uma remodelação da cultura cinematográfica dos finlandeses.

O Cinema Finlandês, ao longo de toda a sua trajetória, nunca foi um grande alvo de investigação científica, nem na própria Finlândia e nem no exterior. As poucas pesquisas existentes sobre a história da cinematografia finlandesa se concentram na Europa e na Escandinávia e, tanto as mais recentes quanto os estudos “clássicos”, têm concordado de que o cinema finlandês é pouco estudado pelo fato de que esta cinematografia sempre teve uma estética comercial e que os

² Referindo-se ao compositor erudito Jean Sibelius (1865-1957), que produziu músicas que expressavam valores finlandeses e sua obra representava o contexto cultural e ideológico da Finlândia no início do século XX.

cineastas finlandeses nunca se preocuparam muito em inovar através de movimentos vanguardistas, ao contrário, sempre seguiram os padrões da linguagem e narrativa clássica, tornando assim esta cinematografia pouco expressiva. No entanto, em diversos momentos de sua história, a cinematografia finlandesa conseguiu dialogar com o público local.

Em relação ao espaço cultural, a historiadora Laura Kolbe (2009, p. 35), afirma que a Finlândia mudou drasticamente em um período de cem anos. A identidade finlandesa está muito relacionada às transformações que ocorreram durante o século XX, com uma longa trajetória para mudar de uma situação social agrária de orientação provinciana, para uma sociedade urbanizada, com base em altos níveis de educação, conquistas intelectuais e igualdade entre os sexos. As mudanças sociais e culturais ocorridas ao longo do século XX ganham novas interpretações e significados na conjuntura do tempo presente e isso repercute em novas formas de representação no campo cinematográfico, bem como a recepção destas novas formas pelo público-alvo. Uma das grandes questões debatidas no filme é o fim do sentido de nacionalismo, em uma nação cuja trajetória histórica apontou – desde a administração sueca mas com particular ênfase ao longo do século XX – por manter vivos elementos da cultura tradicional nacional. A crise identitária dos personagens de *Napapiirin Sankarit* serve como catarse, ou mesmo identificação em um nível midiático, para o público local, que, forçado pela situação contemporânea, globalizada e interconectada multiculturalmente, bombardeada por elementos midiáticos externos, especialmente da indústria cultural norte-americana, vê seus valores tradicionais sendo gradualmente dissipados e sua cultura reinterpretada em diversos níveis da sociedade. Histórias puramente nacionais perderam o sentido com o fim da Guerra Fria, a divisão do mundo em dois blocos acabou e a Finlândia, que permaneceu neutra em uma zona entre os dois poderes, passou na virada do milênio por uma nova interpretação de sua historicidade, pois o seu espaço cultural sofreu mudanças.

François Dosse (1999, p. 41), analisou a guinada interpretativa que ocorreu nos modelos epistemológicos nas ciências sociais na segunda metade do século XX. Em meados dos anos 1980 houve uma guinada em direção a um novo paradigma epistemológico, um paradigma hermenêutico, que consiste no “deslocamento da investigação para o estudo da consciência, mas uma consciência

problematizada graças a toda uma série de trabalhos da pragmática e do cognitivismo”.

O paradigma epistemológico hermenêutico evidencia como novos significados surgiram em decorrência da nova situação política do tempo presente. Questões como noção de historicidade, espaço-tempo e mudanças de significados de conceitos passam a ser essenciais para o estudo histórico, bem como a relação com outras áreas do conhecimento, tais como antropologia, sociologia, filosofia, semiótica e psicanálise.

O caminho da hermenêutica da compreensão histórica – o enxerto hermenêutico no projeto fenomenológico pressupõe três trilhas, três mediações, em virtude das quais a busca eidética passa pelos signos, pelos símbolos e pelos textos: mediação pelos signos – com isso se afirma a condição originariamente lingüística de toda experiência humana (RICOEUR *apud* DOSSE, 1999, p. 45).

Dosse, (1999, p. 53-54), explicita que com o novo modelo interpretativo, o conceito de supra-acontecimento-significativo de Ricoeur, que consiste na revalorização e retomada do acontecimento como emergência e com supersignificado, passa a ter destaque. O acontecimento é então parte integrante de uma construção narrativa constitutiva de uma identidade fundadora ou negativa. O acontecimento que está de volta não é, portanto, aquele que foi reduzido pelo sentido explicativo, nem aquele infra-significado, que correspondia simplesmente ao descritivo “daquilo que acontece” e que era exterior ao discurso. Ele mesmo engendra o sentido. O acontecimento do tempo curto é aquilo que muda, que inaugura, é sinônimo de algo novo e atual.

Os acontecimentos só são detectáveis a partir dos vestígios que deixaram, discursivos ou não. A hermenêutica da consciência histórica situa o acontecimento numa tensão interna entre duas categorias meta-históricas distinguidas por Koselleck, a de espaço-tempo e a de horizonte de expectativa: “trata-se de categorias do conhecimento capazes de fundar a possibilidade de uma história” (DOSSE, 1999, p. 54).

O impacto de determinado acontecimento – como a entrada da Finlândia na União Europeia e consecutiva adesão ao Euro – gerou grandes mudanças econômicas e sociais, tendo repercussão também na crise de identidade cultural do povo finlandês. Vestígios são encontrados em diversos aspectos da psique finlandesa, cuja crise também demonstra ter afetado a memória deste povo –

especialmente nos pilares que moldaram uma memória a partir de traumas gerados ao longo do século XX.

De acordo com François Dosse (1999, p. 60) “a centralidade da noção de representação é significativa da guinada interpretativa”. Esta pesquisa tem como sua hipótese que as representações do finlandês no cinema, no contexto do século XXI, estão em consonância com as ressignificações próprias do tempo presente (geradas pela conjuntura europeia contemporânea) e tais representações geraram identificação do público local, que vive neste contexto de crise identitária, fim da noção de nacionalismo relacionado aos traumas na memória e descentralização cultural ocasionada pela globalização e pela expansão de novas mídias.

Como mencionado previamente, a mudança do campo para os centros urbanos teve início com o final da Segunda Guerra Mundial, marcada como um renascimento simbólico da Finlândia em diversos níveis sociais e principalmente culturais, mas foi finalmente a grande reestruturação da sociedade na década de 1960 que fez com que centenas de pequenos agricultores se mudassem para as cidades do sul em busca de trabalho. O processo resultante da urbanização foi um dos mais rápidos e atrasados da Europa. A migração para as cidades ainda é um processo presente na Finlândia, contudo, impulsionando mais e mais pessoas para a esfera do estilo de vida urbano. Embora a paisagem urbana típica para a maioria dessas pessoas sejam os subúrbios, nas fronteiras entre a cidade e a floresta, o problema da “fuga do interior para a cidade” ainda é um tópico de discussão pública (KOLBE, 2009, p.38). A imagem da Finlândia como um país urbanizado levou tempo para ser incorporada à identidade nacional e só começou a destacar-se e ser percebida na população, a partir da alteração estrutural iniciada na década de 1960 (SUVIKUMPU, 2006, p. 8). A nova identidade passou a enfatizar o estilo de vida individualista, a mobilidade cultural, a racionalidade, o pluralismo, o pensamento internacional, a igualdade, a democracia, a vida urbana e a importância na educação. A referida revolução cultural permitiu o rompimento com instituições tradicionais e com a uniformidade cultural de base agrária (KOLBE, 2009, p. 38). Neste contexto, a estrutura familiar também passou por profundas transformações, impulsionada especialmente pela abertura dos meios de educação e consolidação da autonomia feminina. A historiadora Raija Julkunen (1990, p. 146) afirma que houve um claro declínio da “sagrada família finlandesa”: a sólida família burguesa do início do século XX era chefiada pelo marido e havia muitos filhos e empregada; nos

anos 1950, as famílias ficaram menores, em geral o casal e dois filhos; e a família contemporânea – e que tende ao futuro – é formada por mães solteiras, uma criança e um gato.

A relação de uma sociedade com seu passado, presente e futuro está ligada à noção de historicidade. As histórias nacionais refletem as relações do espaço cultural. Assim, a historicidade é entendida como a apreensão de uma sociedade de sua História. Historicidade é o espaço cultural. O impacto das transformações do espaço cultural na conjuntura do tempo presente e sua representação cinematográfica é um dos focos de análise desta pesquisa de mestrado.

A estrutura desta dissertação está dividida em capítulos. O primeiro capítulo é dividido em dois momentos: primeiramente traz um panorama geral e simplificado da trajetória do cinema finlandês ao longo do século XX, bem como o contexto histórico-cultural do país Finlândia nos principais momentos de sua cinematografia. Em seguida, aborda com mais profundidade o contexto do cinema finlandês no século XXI.

O capítulo seguinte é o mais extenso desta pesquisa e traz a descrição e análise da obra cinematográfica eleita, *Napapiirin Sankarit*, e simultaneamente aponta elementos histórico-culturais que discutem a identidade cultural finlandesa no século XXI.

O terceiro capítulo elenca e analisa elementos em *Napapiirin Sankarit* no que concerne à cultura e poder na cinematografia finlandesa contemporânea, discutindo o sucesso da obra com sua temática, seus meios de produção e seu diálogo com o público finlandês.

Nesta dissertação, optou-se pela utilização de notas de rodapé para traduções de palavras ou expressões em língua estrangeira, bem como para esclarecimentos pertinentes à temática abordada. Optou-se também a utilizar os títulos originais de obras, tanto pelo fato de que nem todas foram lançadas no Brasil, mantendo assim uma unidade idiomática, quanto para preservar as características significantes dos originais, o que também é mantido para terminologias.

Esta pesquisa de mestrado contribui para a área de cinema no que se refere à acessibilidade em língua portuguesa de um estudo científico sobre a cinematografia finlandesa, que é pouco conhecida e pouco estudada no Brasil. O cinema nórdico não é majoritariamente homogêneo nem em temática nem em sua forma, e este trabalho contribui para a expansão das discussões sobre a

cinematografia finlandesa. Esta pesquisa contribui para a área de história no que se refere às discussões sobre a história do tempo presente e como a percepção de identidade cultural pode ser afetada e remodelada através das mídias, em especial do cinema, no contexto cultural globalizado.

Alguns dos autores mais utilizados para o embasamento desta pesquisa são estrangeiros e pouco conhecidos no Brasil. Entre os mais citados, estão Laura Kolbe, Henrik Meinander, Sakari Toiviainen e Olli Alho.

Laura Kolbe é historiadora, política e professora da *Helsingin Yliopisto*³. Ela nasceu em Bogotá, na Colômbia e mudou-se para a Finlândia quando ainda era estudante. Ela obteve graduação em História da Arte e da Sociedade Urbana e completou os estudos de Mestrado e Doutorado em História pela *Helsingin Yliopisto*. Entre suas obras de maior destaque está *Eliitti, traditio, murros*⁴, que em 1996 foi reconhecida como “o melhor livro de história da Finlândia” e *Suomen Kultuurihistoria*⁵, publicado em quatro volumes.

Henrik Meinander, filho do arqueólogo Carl Fredrik Meinander, é professor de História na *Helsingin Yliopisto* e já foi chefe do departamento de História da mesma universidade. Ele é colunista do *Hufvudstadsbladet*⁶ (HBL), que é o jornal finlandês de maior circulação em língua sueca. Henrik Meinander também é membro da *Suomen Tiedeseura*⁷ e membro estrangeiro da *Kungliga Vetenskapsakademien* (KVA)⁸.

Sakari Toiviainen é graduado em jornalismo e é considerado o maior pesquisador do cinema finlandês. Ele é membro do *Kansallinen Audiovisuallinen Arkisto*⁹ e sua obra de maior destaque é *Suomen Kansallisfilmografia*¹⁰, publicada em doze volumes, abordando em detalhes toda a história do cinema finlandês.

³ Universidade de Helsinki

⁴ Tradução: Elite, tradição, mudança

⁵ Tradução: História Cultural da Finlândia

⁶ Notícias Metropolitanas

⁷ Sociedade Finlandesa de Ciências

⁸ Academia Real de Ciências da Suécia

⁹ *Kansallinen Audiovisuallinen Arkisto* é o Arquivo Nacional do Audiovisual. Fundado como *Suomen Elokuva Arkisto* (Arquivo do Cinema Finlandês) em 1952, pelo cineasta Jörn Donner, o arquivo cresceu e passou a englobar não apenas o cinema, mas o setor audiovisual na Finlândia. Atualmente este órgão possui seu nome oficial em três idiomas: *Kansallinen Audiovisuallinen Arkisto*, em finlandês; *National Audiovisual Archive*, em inglês; e *Nationella Audiovisuella Arkivet*, em sueco.

¹⁰ Tradução: Filmografia Nacional Finlandesa

Olli Alho é pesquisador da cultura finlandesa e da cultura cinematográfica na Finlândia. Ele estudou na *Turun Yliopisto*¹¹, onde concluiu seus estudos de Doutorado. Ele atuou como diretor de programação da YLE¹² e foi professor adjunto da *Helsingin Yliopisto*. Ele também foi membro do Conselho Nacional de Pesquisa, *Suomen Akatemia*.

Por fim, o quarto capítulo traz a conclusão, que destaca e aponta os resultados obtidos a partir da trajetória acadêmica delineada e percorrida por este estudo.

¹¹ Universidade de Turku

¹² YLE, abreviação de *Yleisradio*, é a Companhia Estatal de Radiodifusão da Finlândia.

2. O CINEMA NA FINLÂNDIA

A breve seção sobre o Cinema na Finlândia busca situar o leitor em relação à trajetória do cinema finlandês e levantar alguns pontos que serão essenciais para o entendimento da análise que se seguirá nesta pesquisa acerca do cinema no século XXI¹³.

A literatura científica e registros do *Kansallinen Audiovisuaalinen Arkisto* (2012) indicam que o Cinema chegou à Finlândia em 1896, seis meses após seu lançamento mundial, apresentado em Helsinki pelos próprios Irmãos Lumière, em sua turnê *Cinématographe Lumière*. (MAMBERG, p.2). Há registros de que em 1904 foi inaugurada a primeira sala de cinema no país, que ainda era um Grão Ducado do Império Russo e, no mesmo ano, já havia projeções de sequências locais. Segundo Tytti Soila (1998, p.31) “essas sequências tinham títulos completamente descritivos, como *Kuvia kauniista Tampereen seudusta ja Nokian*¹⁴ *tehtailta*¹⁵”. O mecanismo de projeção de imagens em movimento atraiu os finlandeses e se expandiu rapidamente, sendo que em 1905 já existiam cerca de dez cinemas operando em Helsinki¹⁶.

¹³Para conhecer mais profundamente as fases do cinema finlandês, em língua portuguesa, pode-se consultar o capítulo “História do Cinema Finlandês”. In: MUGINOSKI, Cássia Lorenza. *A trajetória histórico-cultural da Finlândia através da representação da mulher em sua cinematografia contemporânea*. 2011. Monografia de graduação em Cinema e Vídeo – Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba, 2011.

¹⁴ *Nokia*, empresa finlandesa. Nos últimos anos, a economia da Finlândia teve uma ligação direta com o sucesso da Nokia. A rápida ascensão da empresa ao *status* de principal fabricante de celulares no mundo foi a força motriz por trás da recuperação econômica alcançada no final dos anos 1990. A marca Nokia fortalece até hoje o sentimento de identidade nacional dos finlandeses, e a empresa continua a ter um papel proeminente na economia do país. [...] Há cerca de 140 anos, a empresa Nokia foi criada, atuando inicialmente como uma fábrica de papel na cidade Nokia, às margens do Rio Nokia, no centro da Finlândia. Somente no início dos anos 1960, Björn Western que havia sido nomeado diretor-executivo em 1956 - percebeu que as operações da empresa deviam ser direcionadas para tecnologia avançada, quando criou um departamento de eletrônica. Esse departamento ficou conhecido como “ala do câncer”, porque durante os primeiros 17 anos de sua existência deu prejuízo. Os computadores surgiram como os principais produtos da Nokia Eletrônicos nos anos 1970, e na década seguinte começou a se trabalhar na primeira geração de telefones de carro com o uso do sistema NMT. De modo geral, a situação não correu bem para a empresa e no início dos anos 1990 a Nokia entrou em crise. Foi nesse momento que Jorma Ollila, que tinha sido convidado para assumir o cargo de presidente, decidiu concentrar todos os esforços da empresa na telefonia móvel, na qual o sistema GSM tinha acabado de ser adotado. A Nokia conseguiu se dedicar à área certa no momento certo e, com o apoio de uma política de tecnologia nacional favorável, assumiu a liderança do setor no mercado mundial (VESIKANSA, 2009, p.77).

¹⁵ *Kuvia kauniista Tampereen seudusta ja Nokian tehtailta*, tradução literal: Imagens de belos locais nos arredores de Tampere e das fábricas da Nokia.

¹⁶ Helsinki é a capital e cidade mais populosa da Finlândia, com cerca de 500.000 habitantes. Fundada por Gustav Vasa em 1550, foi transformada em capital do país em 1812.

A incipiente indústria cinematográfica local teve um início mais efetivo a partir do ano seguinte, 1906, quando a primeira companhia produtora cinematográfica finlandesa foi criada, *Atelier Apollo*. Esta produtora foi a responsável pela realização do primeiro filme narrativo, *Salaviinanpolttajat*¹⁷, com duração de 20 minutos, dirigido por Louis Sparre e Teuvo Puro, lançado em 1907. Em 1906 também ocorreram mudanças políticas na Finlândia, em especial o estabelecimento de um Parlamento democraticamente eleito pelo sufrágio universal e igualitário. As mulheres finlandesas foram as primeiras na Europa a adquirir este direito (MEINANDER, 2009, p.19).

Porém, a solidificação de uma indústria cinematográfica produtora local não foi tão fácil e a referida obra permaneceu como o único filme narrativo até 1913, quando Teuvo Puro dirigiu *Sylvi*, baseado na obra literária homônima de Minna Canth¹⁸. Assim, teve início a tradição do cinema finlandês do início do século XX de realizar obras fílmicas adaptadas de grandes obras literárias locais, em especial de Minna Canth e Aleksis Kivi¹⁹.

Nos anos seguintes, o país passou novamente por grandes mudanças políticas. Entre as mais importantes estão a conquista da Independência em 6 de Dezembro de 1917, seguida pela Guerra Civil Finlandesa, em 1918.

A partir dos anos 1930, a produção regular de filmes falados²⁰ se instalou no país e este fator também impulsionou o tratamento industrial do cinema, com mais produtoras e obras. Mika Waltari²¹ se tornou um dos grandes roteiristas locais e

¹⁷ *Salaviinanpolttajat*, tradução literal: Fabricantes de bebida clandestina. Títulos em inglês: *Moonshiners* e *Secret Distillers*.

¹⁸ Minna Canth (1844-1897) foi uma importante escritora, dramaturga, empresária, jornalista e feminista finlandesa, com obras de grande impacto e questionamento social.

¹⁹ Aleksis Kivi (1834-1872) foi um dos mais proeminentes escritores finlandeses, pioneiro na escrita de obras literárias em língua finlandesa. A importância do conjunto de sua obra na Finlândia pode ser comparada à importância da obra de Machado de Assis, no Brasil.

²⁰ Falados, e não sonoros, pois filmes sem diálogos em áudio podiam ser sonorizados com música tocada ao vivo durante as projeções fílmicas.

²¹ Mika Waltari (1908-1979) foi um escritor, novelista e roteirista de destaque na Finlândia. Autor de *Sinuhe Egiptiläinen* (Sinuhe, o egípcio), que é uma das obras mais lidas e aclamadas pelos finlandeses, além do grande sucesso internacional, traduzido para quarenta idiomas e que trata de uma temática atual para a época de seu lançamento, em 1945: com a trama situada no Egito antigo, *Sinuhe egiptiläinen* aborda os sentimentos de desilusão humana em uma mensagem pessimista da mesmice da natureza humana ao longo do tempo. Os mesmos sentimentos e a mesma realidade vividos pelos personagens no Egito antigo se aplicam aos sentimentos e à realidade desiludida da burguesia finlandesa abalada no período da Segunda Guerra Mundial. No cinema, Mika Waltari roteirizou filmes de Töivö Särkkä, Risto Orko e escreveu ainda a história do Inspetor Palmu, que foi amplamente adaptado, com grande sucesso, por Matti Kassila.

obras de grande apelo popular, especialmente realizadas por Nyrki Tapiovaara²² e Töivö Särkkä ganharam destaque. Segundo Sakari Toiviainen (1991, sem paginação), “desde os anos 1920 até a década de 1960, o cinema finlandês vivenciou intensamente uma onda do cinema erótico, mesmo com forte atuação da censura”. Este período também ficou conhecido como “os anos de inocência”, porque as obras consistiam geralmente em melodramas com personagens cômicas e abordagens sexuais simbólicas ou sugestivas, mas nunca explícitas, de casais heterossexuais – que é o modelo dominante de sexualidade no cinema finlandês, o que permanece até os dias atuais. Nota-se que os maiores expoentes da direção local realizavam as referidas obras e tais abordagens instigavam o interesse do público local. Alguns de seus elementos podem ser encontrados na cinematografia local até o tempo presente.

O período entre os anos 1930 até a década de 1960 é marcado na história política da Finlândia por diversos conflitos. No início da década de 1930 as tendências anticomunistas da direita radical chegaram a ameaçar o sistema parlamentar e um golpe fracassado ocorreu em 1932 (MEINANDER, 2009, p.20). A Finlândia também enfrentou a Segunda Guerra Mundial, lutando em três sub-conflitos: A Guerra de Inverno (1939-1940), Guerra da Continuação (1941-1944) e a Guerra da Lapônia (1944-1945). No pós-guerra, o Estado de Bem-Estar Social foi implantado nos anos 1960, o que impulsionou grandes mudanças sociais.

O cinema finlandês foi afetado pelas mudanças estruturais da sociedade, mas não manteve um padrão na transição do século XX para o século XXI. Tão logo a nova situação social do país começou a se delinear na década de 1960 na Finlândia, Jörn Donner – fundador do *Suomen Elokuva-Arkisto* e realizador intelectual de grande influência política no país – incitou o debate acerca do Cinema Novo²³

²² Nyrki Tapiovaara (1911-1940) foi diretor cinematográfico, diretor teatral, crítico de cinema, radical cultural e intelectual de esquerda finlandês. Em 1937, ele teve a oportunidade de dirigir a versão cinematográfica da obra literária de Juhani Aho (1861-1921) chamada *Juha*. Durante a Guerra de Inverno, ele dirigiu cinco filmes, sendo o *thriller Varastettu Kuolema* (Morte Roubada, 1939), a farsa *Kaksi Vihtoria* (Dois Victors, 1939), a comédia musical *Herra Lahtinen lähtee lipettiin* (Sr. Lahtinen se vai, 1939) e da obra de F. E. Sillanpää (1888-1964), *Miehen tie* (O caminho de um homem, 1940). Nyrki Tapiovaara é aclamado por seu talento em adaptações de obras literárias para o cinema de forma experimental e por suas abordagens críticas através de sua capacidade em transformar *thriller* em debate social e em transformar a farsa em sátira crítica.

²³ A presente pesquisa refere-se ao Cinema Finlandês. A partir deste momento, todas as passagens que contiverem o termo “Cinema Novo” serão referentes ao Cinema Novo Finlandês e não aos Cinemas Novos de outros países.

Finlandês através de seu artigo intitulado *Suomalaisen elokuvan syntymä*²⁴ (MALMBERG, 1975). O movimento teve ampla adesão pelos cineastas locais, interessados em romper com a tradição de filmes finlandeses adaptados da literatura tradicional e passaram a focar no Realismo Social. Diretores como Risto Jarva, Jussi Pakkasvirta e Rauni Mollberg, além do próprio Donner, foram os responsáveis por representar a condição social urbana dos finlandeses no pós-guerra através de uma estética realística. Porém, embora o novo estilo tenha agradado críticos, o Cinema Novo Finlandês foi marcado pela crise econômica, agravada nos anos 1960 pela queda de audiência dos filmes nacionais, que estavam encontrando forte competição de filmes internacionais, além da entrada da televisão na Finlândia (TOIVIAINEN, 1975, p. 24).

Neste período também surgiram novas políticas para os meios de produção, especialmente pela instalação do *Suomen Elokuvasäätiö*²⁵, que atua até o século XXI como principal órgão para o levantamento de recursos e estatísticas do cinema finlandês. Foi também durante o Cinema Novo Finlandês que houve um aumento de co-produções, que surgiram para suportar produções em crise devido especialmente à greves e à algumas incertezas em relação a mudanças de políticas para levantamento de recursos.

O movimento do Cinema Novo ganhou mais força nos anos 1970, com a chegada de novos cineastas, interessados também em incluir nas abordagens de realismo social a liberação sexual, como Peter Von Bagh e Lauri Töhrönen, além de novas obras do próprio Donner. Foi também na década de 1970 que a relevância do cinema passou a ser reconhecida e apoiada pelo Estado, além do crescimento de pesquisadores e críticos de cinema no país. Porém, o diálogo com o público continuava restrito. Em 1971, Donner realizou, com outros diretores, o documentário *Perkele! Kuvia Suomesta*²⁶. Esta obra aborda de forma acidamente crítica o

²⁴ Ano Zero do Cinema Finlandês.

²⁵ *Suomen Elokuvasäätiö* é a Fundação do Cinema Finlandês, também conhecida como *Finnish Film Foundation*. É uma fundação independente que busca fortalecer e apoiar o cinema finlandês. Esta fundação é mantida pela Loteria Nacional e pela YLE (*Yleisradio*), que é a companhia estatal de radiodifusão da Finlândia.

²⁶ *Perkele! Kuvia Suomesta*, tradução: *Perkele! Imagens da Finlândia*. Título internacional: *Fuck off! Images from Finland*. Zacharias Topelius escreveu *Maamme Kirja* (o livro do nosso país) em 1875, no qual delineou sua perspectiva da mentalidade finlandesa de forma tão vigorosa que os finlandeses passaram a incorporar as descrições da obra como a imagem do povo finlandês. Em 1967, Jörn Donner escreveu *Uusi Maamme Kirja* (o novo livro do nosso país) através de uma abordagem jornalística. No entanto, ele queria exprimir seus questionamentos e críticas ao cenário político-social do país de forma mais impactante e para isso ele criou o referido documentário que traz uma câmera

desenvolvimento da política do Estado de Bem-Estar Social implantado no país na década anterior, pelo presidente Kekkonen. Este documentário de Jörn Donner, é uma das obras mais importantes da história do cinema finlandês mas também foi uma das menos expressivas economicamente no momento de seu lançamento (TOIVIAINEN, 1975).

Alguns diretores do Cinema Novo permanecem influentes em produções até a contemporaneidade, como Jörn Donner, que atua no século XXI especialmente como produtor de cinema, e Peter Von Bagh, que além de diretor, atua no novo milênio como professor universitário na *Aalto Yliopisto*²⁷.

O período seguinte do cinema finlandês, o Cinema Moderno dos anos 1980, pode ser visto como um cinema de transição entre o Cinema Novo e o Cinema Contemporâneo. Naquela década, mais estímulos para o levantamento de recursos para produções cinematográficas surgiram e especialmente uma nova geração de diretores também surgiu, sendo o maior destaque os irmãos Mika e Aki Kaurismäki. O cinema dos anos 1980, ainda com forte influência do Cinema Novo, possuía características de uma abordagem configurada em Realismo Social. Críticas à políticas públicas, posições ideológicas e abordagem dos excluídos em um país supostamente igualitário, apareciam com frequência nas obras locais. Aki Kaurismäki é, até os dias atuais, o cineasta finlandês mais conhecido no exterior, especialmente por sua abordagem mais “autoral” – nos moldes europeus de “cinema crítico-artístico”. É também o responsável indireto por esta onda de abordagens sociais.

Porém, o cinema dos anos 1980 continuou a enfrentar queda no número de espectadores de filmes nacionais. O Estado, que desde a década anterior, estava investindo em financiamentos para cinema na tentativa de salvá-lo da ruína econômica, estava tendo seus recursos esgotados pela falta de retorno do público (TOIVIAINEN, *Ibidem*). Embora a cinematografia finlandesa dos anos 1980 corresponda a um dos períodos mais aclamados na Historiografia do Cinema Nórdico, a abordagem “artística” nos moldes europeus não despertou muito

imparcial em entrevistas tanto com o presidente Kekkonen quanto com trabalhadores comuns da *Karjala*.

²⁷ *Aalto Yliopisto* (Universidade Aalto) é uma instituição de ensino superior pública, criada em 2010, unificando a *Taideteollinen Korkeakoulu* (Universidade de Artes e Design), a *Helsinki School of Economics* (Escola de Economia de Helsinki) e a *Helsinki University of Technology* (Universidade de Tecnologia de Helsinki). O nome desta Universidade foi escolhido em homenagem ao arquiteto e designer finlandês Alvar Aalto, que é tão importante e reconhecido na Finlândia quanto Oscar Niemeyer no Brasil.

interesse no público finlandês. Neste período houve também um aumento significativo nos custos de produção, de uma média de 10 milhões de marcos finlandeses, para 20 milhões. Com altos custos, sem muito apoio do governo e sem retorno dos espectadores, o cinema passava por sérias dificuldades (SUURONEN, 2007).

Assim como em muitos outros países, a liberação do capital internacional levou a Finlândia à uma crise na economia nacional no final dos anos 1980. Esse fato aliado ao colapso e desintegração da União Soviética gerou um íngreme declínio nas exportações da Finlândia, o que repercutiu em uma profunda depressão econômica entre 1991 e 1994. Em meio à crise, a Finlândia se propôs a ingressar na União Europeia em 1992, o que ocorreu em 1995, quando passou a ser membro pleno (MEINANDER, 2009, p. 26).

O cinema dos anos 1990 esteve em recessão, assim como a economia finlandesa. O cinema ficcional dos anos 1990 ainda esteve ligado ao tipo de obras dos anos 1980, com notável sucesso para obras de Aki Kaurismäki. No entanto, nesta década houve uma expansão do cinema documental e segundo Petri Kempainen (2007, sem paginação), consultor do *Suomen Elokuvasäätiö*, o cinema finlandês dos anos 1990 foi muito importante para estabelecer as bases do cinema documental contemporâneo. Os temas escolhidos referentes a assuntos pessoais, como família e gênero, foram transformados em ilustrações da Humanidade. O sucesso em festivais passou a despertar o interesse de investidores e a TV impulsionou a exibição. Novas temáticas que iniciaram um novo diálogo com o público, presentes no cinema documental dos anos 1990, podem ter feito a ligação temática com a grande expansão comercial no século XXI.

2.1 O CINEMA FINLANDÊS NO SÉCULO XXI

O cinema finlandês ficcional passou a melhorar em relação ao cinema finlandês do período entre o surgimento do Cinema Novo e a produção da década de 1990, do ponto de vista de grande interesse do público local com repercussão econômica, desde a virada do milênio, com *Levottomat*²⁸, primeiro longa-metragem de Aku Louhimies, lançado em 2000, sobre relações humanas e familiares na

²⁸ *Levottomat*, tradução literal: Os Agitados. Título internacional: *Restless*.

Helsinki contemporânea, e *Menolippu Mombasaan*²⁹, de 2001, sobre o drama de um jovem com câncer. Porém, foi com a obra *Pahat Pojat*³⁰, de Aleksí Mäkelä, lançado em 2003, que o cinema finlandês passou para um novo nível de realizações, consistindo em um maior diálogo com o público e repercussões econômicas positivas para o cinema local no século XXI.

A obra, baseada em fatos reais sobre irmãos finlandeses da cidade de Eura, filhos de um radical *laestadian*³¹, que roubavam dinheiro explodindo terminais de auto-atendimento havia repercutido nos principais meios de comunicação do país, em especial no *Helsingin Sanomat*³², nos anos antecedentes e quando o diretor Aleksí Mäkelä, com a forte produção de Aleksí Bardy³³, adaptaram o drama para as telas de cinema, o resultado foi um dos filmes de maior bilheteria de todos os tempos na Finlândia, segundo dados do *Suomen Elokuvasäätiö* (2013), e o filme local mais proeminente economicamente no século XXI.

Depois que *Pahat Pojat* entrou para a seleta lista dos filmes mais vistos na Finlândia, passou a haver um crescente interesse de público e especialmente de investidores por filmes com temática envolvendo assuntos pessoais e regionais. Uma série de filmes com temática local, ou de interesse local surgiu, o que, segundo relatórios do *Suomen Elokuvasäätiö* (2002-2013) gerou um aumento do *Market Share*³⁴ na década. *Äideistä Parhain*³⁵ (2005), *Paha Maa*³⁶ (2005), *Tyttö sinä olet*

²⁹ *Menolippu Mombasaan*, tradução literal: Passagem só de ida para Mombasa.

³⁰ *Pahat Pojat*, tradução literal: Os meninos maus. Título internacional: *The Bad Boys*.

³¹ O *Laestadianismo* é o eixo ultraconservador da Igreja Luterana da Finlândia. A Igreja Luterana é a principal religião na Finlândia. Foi implantada em 1527 pelo rei Gustav Vasa da Suécia, que, ao perceber que seus cofres estavam vazios, decidiu seguir o exemplo dos príncipes germânicos do norte, confiscando as propriedades da Igreja Católica com base na tese de Martinho Lutero, que defendia, entre outras coisas, que a igreja era uma comunidade de devotos e que, portanto, sua riqueza e propriedade deveriam pertencer ao povo (MEINANDER, 2009, p. 12).

³² *Helsingin Sanomat*, além de ser o maior, é o mais tradicional jornal impresso da Finlândia. Atualmente possui também suas versões online e em forma de aplicativo para *smartphones* e *tablets*, inclusive uma internacional, com notícias em inglês.

³³ Aleksí Bardy é um dos mais influentes produtores e roteiristas de cinema na Finlândia. Ele estudou cinema e mídias em universidades finlandesas e suecas e obteve o grau de mestre em 2000 pela extinta *Taideteollinen Korkeakoulu*. Ele é Presidente da *Filmikamari* (Organização Central de Produtores Finlandeses de Filmes), membro com direito à voto da *European Film Academy* (Academia Europeia de Cinema) e esteve envolvido com a produção de diversos filmes finlandeses de sucesso local, como *Levottomat*, *Häjyt*, *Tyttö sinä olet tähti*, *Käskey* e *Kielletty Hedelmä*. Desde 2013 ele passou a lecionar na *Aalto Yliopisto*.

³⁴ *Market Share* é a parcela de mercado que o setor cinematográfico nacional consegue ocupar em relação ao setor audiovisual total, incluindo obras estrangeiras.

³⁵ *Äideistä Parhain*, tradução literal: A melhor das mães. Título no Brasil: Minha vida sem minhas mães. Título internacional: *Mother of Mine*. É uma obra baseada em fatos reais sobre o envio de mais de 70.000 crianças finlandesas para países neutros durante a Segunda Guerra Mundial e o retorno delas ao país natal no pós-guerra.

*tähti*³⁷ (2006), *Matti: elämä on ihmisen parasta aikaa*³⁸ (2006), *Mustä Jää*³⁹ (2007), *Tummien perhosten koti*⁴⁰ (2008), *Kielletty hedelmä*⁴¹ (2009), *Misten Vuoro*⁴² (2010), *Napapiirin Sankarit* (2010), *Hella W.*⁴³ (2011), *Härmä* (2012)⁴⁴ e *Puhdistus*⁴⁵ (2012) são alguns dos maiores exemplos.

Os cineastas finlandeses apostaram no século XXI geralmente em obras que explorassem dramas pessoais centrados na questão identitária cultural finlandesa no contexto urbanizado pós-1980, mesclando a esta abordagem relações com eventos

³⁶ *Paha Maa*, tradução literal: Terra Ruim. A palavra finlandesa *Paha* pode significar ruim, corrupto, mau, doente, difícil, enganoso, maligno, obscuro, dificuldade, fraqueza, nefasto, pecaminoso. A palavra *Maa* pode significar terra, país, solo, estado. A obra aborda a transferência de problemas de uma pessoa para as outras. O filme inicia com um professor que perde o emprego e desconta seu mau-humor em seu filho adolescente e problemático, que por sua vez compra um CD com dinheiro falsificado, causando uma reação em cadeia que afeta negativamente muitas vidas.

³⁷ *Tyttö sinä olet tähti*, tradução literal: Querida, você é a estrela. Título internacional: *The Beauty and the Bastard*. A obra trata da cultura musical na Finlândia, envolvendo *Hip-Hop*, *Rhythm & Blues* e o envolvimento romântico de jovens músicos de diferentes classes sociais na Helsinki contemporânea. O gênero é comédia, mas traz no plano de fundo a questão da desigualdade social em um país supostamente igualitário.

³⁸ *Matti: elämä on ihmisen parasta aikaa*, tradução literal: Matti, a vida é o melhor momento de um homem. Título internacional: *Matti: Hell is for Heroes*. *Matti* é um nome masculino finlandês. A obra aborda o retrato ficcional da vida do atleta finlandês medalhista olímpico em salto com esqui, Matti Nykänen

³⁹ *Musta Jää*, tradução literal: Gelo Negro. Título internacional: *Black Ice*. A obra é um drama sobre as relações humanas na Helsinki contemporânea.

⁴⁰ *Tummien Perhosten Koti*, tradução literal: O lar das borboletas negras. A obra trata da vida de meninos em um reformatório localizado em uma ilha finlandesa, nos anos 1960. O maior drama do filme está nos traumas psicológicos do protagonista, causados pela desestrutura familiar.

⁴¹ *Kielletty Hedelmä*, tradução: Fruto Proibido. A obra de drama aborda a relação das pessoas pertencentes ao *Laestadianismo* – eixo ultraconservador da Igreja Luterana da Finlândia – com a situação contemporânea do país. Há cerca de 90.000 praticantes do *Laestadianismo* na Escandinávia. Entre os pecados considerados pelos adeptos, estão qualquer interação com mídias e formas de arte (cinema, TV, teatro, dança, etc.), praticar esportes (inclusive escolares), beber álcool, usar maquiagem, brincos, fazer tatuagens, xingar, praticar sexo antes do casamento e usar anticoncepcional. Para se manterem longe destas práticas, eles vivem isolados em comunidades *Laestadian* em zonas rurais. O filme aborda a ida de duas jovens criadas nesta religião para a capital do país.

⁴² *Miesten Vuoro*, tradução: Vez dos Homens. Título internacional: *Steam of Life*. Trata-se de um documentário dirigido pelos cineastas Mika Hotakinen e Joonas Berghäll, que consiste em entrevistas com diversos homens finlandeses (que como a população finlandesa em geral, não falam sobre emoções, exceto na intimidade da sauna), das mais diversas idades e experiências de vida, dentro dos mais variados tipos de saunas ao redor da Finlândia, traçando um retrato da mentalidade finlandesa contemporânea.

⁴³ *Hella W.* é o título da obra e nome da protagonista. O filme conta a história da renomada escritora estoniana naturalizada finlandesa, Hella Wuolijoki (1886-1954), que escreveu a famosa peça teatral *Niskavuoren Heta*, em 1938 (Heta da família Niskavuori. *Niskavuori* é o sobrenome de solteira da protagonista da peça, Heta Harjula. *Heta* é um nome feminino). Hella Wuolijoki contribuiu para a dramaturgia finlandesa, para a política e terminou sua carreira como diretora da YLE.

⁴⁴ *Härmä*, tradução: oídio. Título internacional: *Once upon a time in the North*. Trata-se de um drama histórico envolvendo elementos do gênero *Western*, sobre os *puukkojunkkarit* (uma espécie de grupo rebelde que usava a faca *puukko* para simbolizar a liberdade) e a vida na *Ostrobothnia* no século XIX.

⁴⁵ *Puhdistus*, tradução: Expurgação. O filme é uma adaptação da obra literária fino-estoniana homônima, escrita por Sofi Oksanen, que trata do drama de uma jovem mulher atormentada a quem é dado um esconderijo por uma senhora idosa, onde elas passam a relembrar de seus traumas do passado durante a Ocupação Soviética na Estônia.

da história da Finlândia, como as guerras enfrentadas ao longo do século XX e as mudanças na estrutura familiar, obtendo grande sucesso de audiência.

O diálogo entre as obras fílmicas com o público passou a ser extremamente valorizado entre os realizadores do século XXI. Veli-Pekka Lehtonen do *Helsingin Sanomat* afirma que:

quando o cinema finlandês contemporâneo tem ligeira queda de espectadores em relação ao ano anterior já é motivo de grande preocupação entre os produtores locais, porque se os filmes não dialogam com o público então o cinema nacional se torna marginalizado, podendo até mesmo desaparecer ou tornar-se um meio caro e indulgente de auto-expressão (LEHTONEN, 2011, sem paginação).

Para tentar garantir o interesse do público o cinema finlandês do século XXI tem se especializado profissionalmente, com equipes altamente qualificadas em nível superior específico, com orçamentos obtidos através de financiamentos e apoios de instituições, geralmente estatais, que também controlam o desempenho das mídias no país. Segundo levantamentos do *Suomen Elokuvasäätiö* (2009), 34% dos recursos financeiros para o cinema local são oriundos da própria instituição, 19% de companhia de televisão, 14% de distribuidores, 13% de companhia produtora, 11% de coproduções internacionais e 5% de outros tipos de financiamento.

A indústria cinematográfica local é altamente organizada e possui *Film Comissions*⁴⁶ em todas as regiões do país, embora a maioria das companhias produtoras e produções permaneçam na região Sul, com ênfase na região de Helsinki. Porém o foco de maior preocupação dos realizadores e investidores é se as temáticas e abordagens dos filmes a serem produzidos interessarão ao público (HS, 2011; SES, 2011).

Tais filmes, realizados pelos novos expoentes finlandeses no cenário nacional, como Aleksí Mäkelä, Petri Kotwica, Aku Louhimies, Dome Karukoski, Klaus Härö, Riina Hyytiä e alguns diretores vindos do Cinema Novo, mas com novas abordagens, como Peter Von Bagh e Lauri Törhönen – que compõem a elite

⁴⁶ *Film Comissions* são organizações que dispõem de levantamentos completos e atualizados para equipes cinematográficas atuarem em determinadas regiões. Os levantamentos incluem toda a infraestrutura para as equipes, desde hotéis, alimentação e transporte à serviços para documentações internacionais, informações detalhadas sobre as possíveis locações na região, informações sobre condições climáticas, alugueis de equipamentos, enfim, toda a base que as companhias produtoras necessitam para filmar em dada região. Este tipo de sistema é muito comum no cinema norte-americano e relativamente raro em países cuja produção cinematográfica é pequena ou incipiente. É um serviço muito útil tanto para a indústria nacional como também para atrair produções estrangeiras.

culturalmente intelectualizada do cinema da Finlândia e atuam fortemente no meio acadêmico finlandês – passaram a inserir elementos sógnicos simbólicos e teórico-culturais referentes ao conceito de identidade e do que é ser finlandês em suas obras, mas com uma nova abordagem estética – linguagem transparente e forte dependência técnica e tecnológica – de forma a estabelecer diálogo com o público contemporâneo, adaptado às interrelações midiáticas com alto desenvolvimento da linguagem cinematográfica clássica.

O cinema do século XXI possui características específicas que delineiam os meios de produção local. A começar, com a formação dos cineastas. A grande maioria dos cineastas finlandeses, bem como profissionais das equipes técnicas, tem sua formação no próprio país, especialmente na antiga *Taideteollinen Korkeakouku* (Universidade de Artes e Design Helsinki), atualmente *Aalto Yliopisto* (Universidade Aalto). Na referida universidade, há cursos de graduação muito específicos, como “Direção de Cinema”, “Produção Cinematográfica”, “Design de Som para Cinema”, “Roteiro Cinematográfico”. No sistema educacional do ensino superior finlandês, o Bacharelado geralmente possui duração de três anos e o Mestrado geralmente de mais dois anos, mas somente o Doutorado é considerado Pós-graduação. Há também casos de profissionais que realizaram cursos de especialização no exterior, em geral em países da Europa, bem como intercâmbios.

A integração multidisciplinar é muito presente na indústria cinematográfica finlandesa, reforçada academicamente com a *Aalto Yliopisto* – pois os alunos estudam em cursos específicos, como Direção de Cinema, por exemplo, e participam de seminários e aulas extras sobre temas voltados para economia e tecnologia. Este pensamento perpassa pela exploração de recursos comerciais para os filmes, interagindo com outros artistas de sucesso local, especialmente quando se trata da trilha sonora. Cantores e bandas que estão obtendo sucesso de público são muitas vezes convidados a criar trilhas sonoras, canções originais, ou mesmo as canções de recente sucesso deles, mas lançadas antes do filme, são utilizadas nas trilhas. O maior exemplo pode ser visto em *Pahat Pojat*, cuja trilha sonora compõe-se somente de músicas populares de *rock* e *heavy metal* de cantores famosos localmente, como *Yö*, *Apulanta*, Jore Marjaranta, *Apocalyptica* e especialmente da música *In the Shadows*⁴⁷, da banda *The Rasmus*, que foi a música mais requisitada

⁴⁷ Tradução: Nas sombras.

pelas rádios locais naquele ano, além de alcançar as primeiras posições em outros países, como Alemanha, Reino Unido, Nova Zelândia e ter seu lançamento para o jogo de video-game *Guitar Hero*.

Seguindo o imenso apelo popular conseguido por aquele filme, outros diretores e produtores passaram a convidar cantores para as suas obras, e gravar videoclipes de músicas populares, usadas nas trilhas sonoras, nos quais atores e cenas dos filmes são mesclados à imagens dos músicos, como o videoclipe da música *While your lips are still red*⁴⁸, da banda finlandesa *Nightwish* com elenco e cenários do filme *Liekka*⁴⁹, o videoclipe bonus da banda *Apocalyptica* para o filme *Musta Jää*, a canção original *Lennä Nykäsen Matti*⁵⁰ de Timo Kotipelto para o filme *Matti*, bem como *Onnelliset*⁵¹ de Jonna Geagea e Vesterinen para o filme *Napapiirin Sankarit*, para citar alguns. Há ainda filmes realizados com membros de bandas finlandesas de sucesso, como *Dark Floors*⁵² com a banda *Lordi* e *Imaginaerum* com os membros e músicas da banda *Nightwish*.

Entre os filmes finlandeses realizados no século XXI, um padrão temático se delinea, o que pode ser observado empiricamente: a grande maioria dos filmes trazem abordagens culturalmente relevantes localmente, possuem abordagens realistas, alguns envolvendo a vida de pessoas reais, sejam elas figuras públicas ou finlandeses desconhecidos, porém sempre no contexto urbano ou trazendo a questão da saída do campo para os centros urbanos; questões pós-1960 e especialmente a urbanização pós-1980, trazidas pelo Estado de bem-estar social, como a autonomia feminina, a nova estrutura familiar, individualismo e interferência da tecnologia no estilo de vida finlandês; questionamento de elementos da cultura tradicional finlandesa no contexto contemporâneo, como saunas, nacionalismo e *sisu*; e especialmente grande ênfase em problemas contemporâneos, como a solidão existencial das cidades, a relação psicológica com a escuridão climática envolvendo depressão, violência, alcoolismo, suicídios, mortes, dificuldade de relações sociais e traições, abordadas como escapismo de problemas étnicos, bem como traumas históricos na psique finlandesa, em especial em relação às guerras e relacionamentos com outras nações, particularmente Rússia, Suécia e Alemanha.

⁴⁸ Tradução: Enquanto seus lábios ainda estiverem vermelhos.

⁴⁹ *Liekka* é o título do filme e nome de um município da região da *Karjala*, no leste da Finlândia, onde o filme foi rodado.

⁵⁰ Tradução: Voe Matti Nykänen.

⁵¹ Tradução: felizes, eufóricos afortunados.

⁵² Tradução literal da língua inglesa: Pisos Escuros

Em grande parte destas abordagens há forte humor negro. Os elementos recorrentes no cinema contemporâneo parecem remeter a um “tipo ideal” de finlandês, na acepção webberiana – que não corresponde à realidade absoluta, mas forma um conjunto ideal para um tipo de representação e análise social, neste caso, a representação da identidade cultural finlandesa nos filmes. Chartier *apud* Dosse (2004, p. 298) afirma que objetivos intelectuais devem ser concebidos a partir de procedimentos de objetivação. A própria noção do real é assim deslocada. O objetivo de estudo é menos a realidade pretendida pelo texto do que a “própria maneira como ele aborda, na historicidade de sua produção e na estratégia de sua escrita”. Este mesmo conceito aplica-se às abordagens do cinema finlandês contemporâneo.

Além disso, embora os filmes do século XXI tenham abordagens realistas, trata-se de um realismo diferente ao do Cinema Novo Finlandês. No Cinema Novo, o realismo era centrado em dramas gerados por problemas sociais, como a industrialização de um país rural e o desemprego nos centros urbanos. No cinema no século XXI, os filmes abordam um realismo psicológico, no qual os dramas estão centrados na mente dos personagens, em problemas deles com relações humanas, justificados pela identidade cultural que atribui a consciência do background histórico do fato de serem finlandeses e essa relação com a situação urbana pós-1980.

Esse *Neo-Realismo Psicológico*, como passará a ser designado por esta pesquisa, engloba arquétipos tradicionais finlandeses, como a imagem do homem “rude”, que já tinha sido retratada em outras obras artísticas, mas com particular sucesso na clássica obra de Aleksis Kivi intitulada *Setsemän veljestä*⁵³, porém aplicada ao contexto contemporâneo, em uma nova concepção, através da ideia de que o homem finlandês contemporâneo é rude porque com o peso de várias guerras um finlandês não poderia ser diferente.

A transição de abordagem das relações humanas nos filmes finlandeses é evidente. Até a Segunda Guerra Mundial, obras fílmicas de grande sucesso eram geralmente melodramas rurais que consistiam em histórias ficcionais românticas

⁵³ *Setsemän Veljestä*, tradução: Os sete irmãos. É uma das obras mais famosas do escritor Aleksis Kivi, escrita em 1870 e que se tornou um clássico da literatura finlandesa. Trata-se de um épico cômico e realista mais próximo ao trabalho do espanhol Miguel de Cervantes que da tradição literária europeia contemporânea. Esta obra de Kivi aborda as dificuldades encontradas por sete irmãos de uma próspera família de camponeses de Jukola ao se adaptarem à sociedade moderna. Esta obra de Kivi tem ocupado um papel central no entendimento dos finlandeses sobre si mesmos (LASSILA, 1999, p. 175-176).

ambientadas na Finlândia do século XIX – quando o país era um Grão-Ducado do Império Russo e sua subsistência era majoritariamente agrícola – sobre a *gentry* – camada social que quase não existiu na Finlândia – mas com valores da burguesia finlandesa: diligência, honestidade, ordem e patriotismo, com personagens ricos, se contrapondo à vida do povo finlandês durante a Segunda Guerra Mundial, que vivia em uma situação rural, porém em um estado de pobreza e com forte pressão social por conta do conflito bélico. Os melodramas traziam a idealização do homem finlandês, como bom e belo, enquanto a realidade do homem finlandês era a dura e suja realidade das trincheiras no gelo (SOILA, 1998, p. 57). Com a chegada do Cinema Novo após 1960, o romantismo idealizado da sociedade agrária foi substituído por uma abordagem dos problemas sociais da vida no contexto urbano e sem grande êxito de bilheteria. No século XXI, a nostalgia dos tempos agrários aparece em personagens que vivem em centros urbanos e sofrem com o peso histórico de ser finlandês em uma sociedade individualista tão fria quanto o clima do país, lutando para manter o *sisu* em sua vida, mas reagindo violentamente em situações psicologicamente difíceis, além de crítica ao modelo do Estado de bem-estar social, e a idealização das relações humanas é substituída por uma visão cética – e opostamente ao Cinema Novo, o Cinema do século XXI tem obtido grande sucesso entre o público local, que aparentemente tem se identificado com o finlandês representado no cinema. Assim, além do retorno da valorização do cinema nacional pelo público e da reestruturação no hábito de assistir filmes (preferência por filmes nacionais a estrangeiros), essa identificação do público pode ser a razão da expansão econômica do setor cinematográfico na Finlândia, mas pode ser que devido a abordagens simbólicas e culturalmente herméticas, o cinema finlandês contemporâneo ainda enfrente resistência de expansão no exterior. No entanto, o estudo de novas ressignificações de conceitos, abordadas através do veículo cinematográfico e com repercussões distintas instigam não apenas o debate acerca da crise identitária cultural e do impacto local, mas também uma nova percepção pelo historiador da macroconjuntura do tempo presente.

A linguagem cinematográfica utilizada nas obras finlandesas é a linguagem clássica hollywoodiana, outro elemento de fácil aceitação do grande público, e esta característica não é específica das obras realizadas no século XXI, mas da trajetória do cinema na Finlândia. O comentário do pesquisador Tarmo Malmberg, no auge do Cinema Novo Finlandês, exemplifica:

Diferente de outros países nórdicos como a Dinamarca e a Suécia, a Finlândia ainda não deu nenhuma grande contribuição para a história do cinema mundial. À Finlândia ainda falta algum Dreyer, Stiller ou Sjöström, para nem citar Bergman. [...] É um desafio para pesquisas sociológicas, históricas, econômicas e outros tipos de pesquisa, prover uma descrição bem fundada de várias razões dessa situação. Até o momento, o Cinema Finlandês não tem sido objeto de muitos estudos sérios ou pesquisas, pela simples razão que seu nível estético geral é baixo e sem graça e não tem conseguido estimular ninguém o suficiente para levá-lo a sério (MALMBERG, 1975, p. 1).

O estudo científico do cinema geralmente está ligado ao desenvolvimento da linguagem cinematográfica ao longo da trajetória histórica das cinematografias mundiais e da relevância estética desenvolvida por vertentes artísticas nacionais. Neste contexto, o Cinema Finlandês não se enquadra, pois ao longo de sua história, o fator estético e inovações de linguagem nunca conseguiram destacar-se significativamente.

A institucionalização do cinema enquanto termo *lato*, e a institucionalização das cinematografias nacionais, pela acepção foucaultiana, estão engendradas em sistemas de poder que são intensificados pela vontade de verdade dos detentores do discurso, ou seja, dos realizadores e pesquisadores, em relação ao público que consome os produtos oriundos destas instituições.

Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. Nisto não há nada de espantoso, visto que o discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é objeto de desejo; e visto que – isso a história não cessa de ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas e sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar (FOCAULT, 2010, p. 10).

Ao longo da História Mundial do Cinema, dois sistemas de poder se estabeleceram: a força comercial do cinema norte-americano e as abordagens paradoxais de cinematografias nacionais ao redor do mundo. O primeiro, sustentado pelo sistema de estúdios, passou a se especializar em técnicas que favorecessem o cinema para fins comerciais. Assim, desenvolveu uma linguagem própria e ênfase no cinema como entretenimento. O sistema de estúdio é firmemente ancorado no tripé cinematográfico: produção-distribuição-exibição. Desde o estabelecimento da indústria cinematográfica em Hollywood, o fator Distribuição passou a atuar decisivamente no acesso do público às obras (Epstein, 2008). Com o agravamento

da Segunda Guerra Mundial, o cinema norte-americano se consolidou no mercado europeu. Após o final daquele conflito bélico e tendo sido o continente devastado, o cinema europeu se voltou, no geral, para questionamentos sociais através de abordagens autorais, marcadas por rupturas de linguagem em obras de baixo orçamento, especialmente impulsionado pelo Neo-Realismo Italiano e com o aval crítico-intelectual fortalecido pela *Nouvelle Vague*. O mesmo se deu em países escandinavos, com grande ênfase na Suécia e na Dinamarca. As cinematografias nacionais passam a se apoiar na estética para criar um status de arte, de cinema crítico e criativo, para diferenciar-se do cinema “comercial” norte-americano, com o qual não podem competir economicamente. Tal embate contribuiu para o impulso da supervalorização formal entre os realizadores europeus, aliado à expansão de festivais e mostras de cinema com júri crítico-acadêmico no continente, o que paulatinamente passou a permear a comunidade científica.

A soberania do poder pela estética no cinema europeu não obteve adesão na Finlândia, cuja historiografia do cinema entrou em descrédito acadêmico por apresentar constantemente meios de abordagem díspares da “forma de cinema artístico europeu” e especialmente em relação à produção aos seus vizinhos escandinavos. Assim surgiu uma presença-ausente do cinema finlandês na história do cinema mundial: existe temporalmente por tanto quanto as demais cinematografias, mas a maioria dos pesquisadores não a estuda, como se o cinema finlandês fosse ausente.

Analisando empiricamente grande parte das obras finlandesas de maior expressividade local no século XXI, um padrão se delineia: embora a estética remeta aos moldes norte-americanos, a temática é estritamente voltada para questões da identidade e da cultura finlandesa na contemporaneidade. Tais obras exploram fortemente recursos discursivos simbólicos de elementos nacionais, o que torna esta cinematografia culturalmente hermética, sendo necessários conhecimentos da trajetória histórica e cultural da Finlândia, especialmente do pós-guerra, por parte dos pesquisadores, para que uma análise consistente possa emergir. Simultaneamente, esta abordagem favorece o diálogo com o público local por meio de identificação.

O cinema finlandês, em nenhum de seus períodos, buscou inovar esteticamente, mas em diversos momentos manteve diálogo com o público local por meio de temáticas específicas. Nota-se, no entanto, que no século XXI, o diálogo

com o público é enfatizado pelas temáticas relativas à identidade cultural, mas não de forma ingênua ou buscando estritamente um debate cultural local, mas buscando retornos financeiros inspirados fortemente no sistema de estúdio norte-americano.

3. NAPAPIIRIN SANKARIT

O filme selecionado para análise é *Napapiirin Sankarit*, cuja tradução literal significa “Os Heróis do Círculo Polar Ártico”. A referida obra audiovisual possui o título internacional *Lapland Odyssey*, que significa “Odisséia Lapônica”, em inglês. Trata-se de uma produção chefiada por Alekski Bardy através da co-produção entre as companhias produtoras *Helsinki-Filmi Oy*, *Ripple World Pictures* e *Anagram Produktion*, e também em co-produção com o *Suomen Elokuvasäätiö*, *Svenska Filminstitutet*, *Irish Film Board*, YLE, SVT, *Nordisk Film and TV Fond*, *Film I Väst*, além do apoio de *Jam Media*, *Egg Media*, *Dagsljus*, *Hartwall Jaffa*, *Iskelmä*, M&M’s e *Ylläs*. A direção é de Dome Karukoski, que nasceu no Chipre mas estudou cinema na Finlândia, onde se naturalizou e também se tornou famoso por seus filmes no século XXI. O filme em questão, produzido em 2009 e lançado comercialmente em 2010, é uma obra de ficção sobre a vida contemporânea na Lapônia finlandesa, com crítica ao Estado de bem-estar social no país. A obra obteve notável sucesso local, tanto de público quanto de crítica. Esta obra obteve a maior audiência em salas de cinema no ano de seu lançamento e ficou em terceiro lugar entre as obras mais assistidas no século XXI na Finlândia⁵⁴ — atrás somente de *Pajat Pojat* (2003) e *Matti: Elämä on ihmisen parasta aikaa* (2006). O filme selecionado foi amplamente aclamado pela crítica local⁵⁵ e ganhou vários prêmios *Jussi*⁵⁶ – o prêmio mais importante do cinema na Finlândia, correspondente ao Oscar norte-americano – incluindo as categorias principais de Melhor Direção, Melhor Roteiro e Melhor Filme.

A importância de *Napapiirin Sankarit* para a historiografia do cinema finlandês é o enfrentamento da própria identidade cultural do povo finlandês, especialmente dos lapões, no pós-guerra. A Finlândia foi por muito tempo um país rural e, segundo

⁵⁴ Dentre obras fílmicas finlandesas e estrangeiras, de acordo com relatórios do *Suomen Elokuvasäätiö* (2012).

⁵⁵ Entre críticos de grandes jornais e revistas, como M.M (Aamulehti, 2010), A.T. (Itä-Savo, 2010), J.K.L. (Lapin Kansa, 2010), S.T. (Kainuun Sanomat, 2010), T.R. (Iltalehti, 2010).

⁵⁶ O Prêmio *Jussi*, *Jussi-Palkinto*, em finlandês, é a maior premiação para os realizadores de cinema na Finlândia. O Prêmio *Jussi* existe desde 1944 e é uma das premiações de cinema mais antigas da Europa. Todos os anos, o *Jussi-Palkinto* premia, através do júri crítico da Associação *Filmioura* (Associação com mais de 240 membros que ocupam diversos cargos na indústria cinematográfica finlandesa, além de críticos de cinema. Esta Associação é responsável pelos prêmios *Jussi* desde 1963), as produções locais nas categorias de Melhor Filme, Melhor Direção, Melhor Ator, Melhor Atriz, Melhor Ator Coadjuvante, Melhor Atriz Coadjuvante, Melhor Roteiro, Melhor Fotografia, Melhor Música, Melhor Edição, Melhor Edição de Som, Melhor Direção de Arte, Melhor Figurino, Melhor Documentário e Melhor Filme pelo Júri Popular.

Laura Kolbe (2009, p.38) “o processo de urbanização foi um dos mais rápidos e atrasados da Europa, o que significa que somente após a década de 1980 que o país passou a ter gerações de adultos totalmente urbanizados”. O rápido e atrasado desenvolvimento econômico e tecnológico do país gerou pontos de desigualdade no Estado de bem-estar social finlandês, especialmente naquela região acima do círculo polar ártico.

A Lapônia é uma das regiões da Finlândia em que a economia ainda depende fortemente dos setores agrícola, agropecuário e de silvicultura, especialmente as produções de leite e criação de renas. Segundo o cientista político Jyrki Vesikansa:

A crise causada pelo crescimento da população sem terra no início do século XX não só contribuiu para a deflagração da Guerra Civil de 1918, mas também conduziu para uma reforma agrária por meio da qual 100.000 propriedades rurais foram criadas. A mesma quantidade foi mais ou menos estabelecida mais tarde para homens sem moradia que voltavam da linha de combate e para os finlandeses deslocados que se mudavam da *Karjala*⁵⁷ após a Segunda Guerra Mundial. O resultado foi que no início de 1950 o país tinha um total de 300.000 propriedades rurais, em sua maioria, pequenas. Na maior parte dos casos, a principal fonte de renda durante o inverno era o trabalho dos homens na silvicultura, enquanto as mulheres permaneciam nas fazendas para cuidar de pequenos rebanhos de gado leiteiro. Até 1960, a situação mudou. Milhares de pequenos proprietários se mudaram para as cidades e/ou para a Suécia, deixando suas moradias recém-construídas, que seriam usadas como casas de veraneio. O movimento de “êxodo rural” perdeu um pouco seu ímpeto quando o governo ofereceu o pagamento de subsídios agrícolas e ajuda de custo regional. Quando a Finlândia se uniu à União Europeia, em 1995, o golpe para a agricultura foi pior, já que a habilidade do país de produzir seus próprios alimentos continuou a ser aceita como uma questão ocupacional e de segurança, embora o governo mantivesse o direito de continuar a dar apoio à agricultura, de forma mais ou menos permanente (VESIKANSA, 2009, p.85).

Apesar dos subsídios, a agricultura finlandesa sofreu, e permanece sofrendo, com a adaptação à burocracia da política agrícola da União Europeia. Ficou claro que somente através da instrução e da confiança na educação, os finlandeses poderiam competir com os demais países europeus. Este pensamento foi impulsionado já no início dos anos 1960, com a ampliação da educação e com as tentativas de desenvolvimento local, criadas no governo do presidente Urho Kekkonen.

⁵⁷ *Karjala* é a região leste da Finlândia, fronteira com a Rússia, cuja parte foi cedida ao referido país vizinho como pagamento de dívidas de guerra.

Os personagens do filme se deslocam de uma cidade do interior para a capital da província da Lapônia: Rovaniemi, que é a maior cidade e centro comercial acima do círculo polar ártico, com 59.000 habitantes, além de ser a única que possui uma universidade. Mesmo assim, é uma universidade com menos opções de cursos que as demais universidades⁵⁸ localizadas na região sul do país, portanto, mesmo os lapões que se deslocam para estudar, muitas vezes acabam escolhendo uma instituição fora da Lapônia. A difícil relação dos lapões com tecnologia ocasionada no pós-guerra e os problemas no setor agrícola contribuíram para uma onda de desemprego principalmente nas cidades pequenas da região.

A Finlândia é um país com cerca de cinco milhões de habitantes, sendo que um pouco mais de 60.000 vive na Lapônia. Destes, 59.000 estão em Rovaniemi e 6.500 são indígenas *Sami*⁵⁹ – povo que não é abordado na obra fílmica selecionada. Embora o país seja considerado de tamanho mediano, a densidade demográfica é esparsa fora da região sul, e especialmente baixa nas cidades pequenas localizadas na Lapônia. Este é um dos pontos que irá suscitar o questionamento da identidade cultural abordada no filme, juntamente com outras questões, como a posição da mulher, as mudanças na estrutura familiar, relação dos finlandeses com depressão, com álcool, com o altíssimo índice de suicídios na Finlândia e especialmente na Lapônia, relações com os fantasmas gerados pela carga histórica em relação à convivência com povos das nações vizinhas, especialmente com a Rússia, até o limite em que a questão da especificidade cultural assume um discurso que repercute em um entendimento politizado, desembocando na questão: o Estado de Bem-estar social, nos moldes europeus, ainda se aplicam a esta população, no tempo presente? E também, como o cenário político (como o fato de pertencer União Europeia) e especialmente a recente explosão tecnológica local (como sucesso da Nokia e consecutiva mudança de hábitos por meio da tecnologia móvel, a entrada da transmissão de televisão digital, a internet, inclusive disponibilizada

⁵⁸ A Universidade da Lapônia (*Lapin Yliopisto*), localizada em Rovaniemi, é fruto da ação de descentralização das universidades e desenvolvimento regional adotado pela Finlândia na segunda metade do século XX. Esta instituição pública possui grande destaque no estudo de áreas específicas, como meteorologia e design, mas ainda não consegue competir com as instituições do sul na grande maioria das áreas acadêmicas.

⁵⁹ Os *Sami*, ou *Saamelaista*, são um grupo indígena encontrado não apenas na Lapônia finlandesa, mas também na Noruega, Suécia e na Rússia. O povo *Sami* que habita a Finlândia fala as línguas finlandesa e *Saamea*, dos quais 1600 falam *Saamea* como primeira língua.

pelo governo⁶⁰, e respectivos serviços que passam a atuar online) tem contribuído para ressignificações culturais no país? Para se chegar a um discurso macro sobre a situação do povo finlandês – de todo o povo finlandês e não apenas dos lapões – no tempo presente, elementos específicos da identidade cultural finlandesa são colocados em xeque neste filme. Kobena Mercer *apud* Stuart Hall (2011, p. 9) aponta que “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza”. A “crise de identidade” é o que impulsiona novas percepções e ressignificações em determinado contexto cultural. Este apontamento entra em consonância com Umberto Eco, que afirma:

toda modificação dos instrumentos culturais, na história da humanidade, se apresenta como uma profunda crise no “modelo cultural” precedente; e seu verdadeiro alcance só se manifesta se considerarmos que os novos instrumentos agirão no contexto de uma humanidade profundamente modificada, seja pelas causas que provocam o aparecimento daqueles instrumentos, seja pelo uso desses mesmos instrumentos (ECO, 1979, p.34).

3.1 IDENTIDADE POR MEIO DA IRONIA

A referida obra fílmica de análise inicia com uma sequência, de aproximadamente quatro minutos e meio, que pontua os principais momentos histórico-culturais da Finlândia por meio de suicídios por enforcamento de homens finlandeses, ocorridos na região Lapônica. O narrador, inicialmente onisciente e depois revelado personagem-chave na trama, apresenta os suicídios por meio do local específico onde ocorreram – um velho pinheiro, ironicamente tratado como principal atração turística do vilarejo lapão, cujo nome não é revelado.

Ainda nas cartelas com os créditos iniciais, o espectador ouve o som de galhos ao vento. A primeira imagem do filme é um grande plano geral de um parque nacional do norte da Finlândia, com uma vasta floresta taiga coberta de neve e iluminada com um sol poente (Figura 1).

⁶⁰ A Finlândia aprovou, em Julho de 2010, que o acesso à internet é um direito legal dos cidadãos, e, por isso, todos tem direito à conexão gratuita de banda-larga. Com isso, o governo finlandês também passou a disponibilizar a opção online para diversos serviços públicos à população. A Finlândia foi o primeiro país a aprovar tal lei.

Figura 1 - *Frame* com primeira imagem do filme.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksis Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

O narrador inicia o discurso em *off*, contando que quando estava na sétima série do ensino fundamental, uma professora pediu uma apresentação sobre uma atração turística local e ele decidiu fazer sobre um velho pinheiro no qual gerações de homens se suicidaram por enforcamento. Este início demarca o tom irônico que a obra seguirá, uma vez que a Lapônia finlandesa em si já é uma das regiões mais turísticas do país, com atrações como seis grandes parques nacionais, estações de esqui, o fenômeno das Auroras Boreais no inverno e do sol-da-meia-noite no verão, além dos temáticos *Joulupukin Pajakylän*⁶¹, em Rovaniemi, e do *Lumi Linna*⁶², em Kemi. Porém, a internacionalmente conhecida alta taxa de suicídios na Finlândia tornou-se “tão popular”, espetacularizou-se a tal ponto, que o narrador a “caracterizou” como atração turística da região. Segundo o Instituto Nacional da Saúde Pública da Finlândia (2007), o país atingiu, de 1965 até a década 1990, a marca da mais alta taxa de suicídios no mundo, com 30 suicídios a cada 100.000 habitantes. Ao longo do início do novo milênio a taxa foi caindo, mas somente em 2007 que a taxa de suicídios caiu para 18 a cada 100.000 habitantes. Porém, na Lapônia Finlandesa o quadro é outro. A pesquisa “*Suicide mortality in Finnish Lapland by small areas with reference to temporal trends*”, realizada pelo departamento de Ciências da Saúde da Universidade de Oulu, analisou os suicídios cometidos na região da Lapônia Finlandesa entre 1961 e 2005 e concluiu que a taxa de suicídios é 17% maior entre os lapões que entre a população no restante do país, e que o suicídio por pessoas do sexo masculino é “excessivamente mais comum”,

⁶¹ *Joulupukin Pajakylän*, em finlandês, significa Vila do Papai Noel

⁶² *Lumi Linna*, em finlandês, significa Castelo de Neve

sendo 51 a cada 100.000 habitantes, especialmente nas cidades de Kemi e Kemijärvi, que em outras regiões.

Sem precisar a data, o primeiro suicídio, apresentado no filme pelo narrador que se chama Kapu, remete à Finlândia agrária do final do século XIX e início do século XX. A “tradição” suicida inicia com o colono Ilmari Tuomi, que havia visto a Lapônia como o lugar perfeito para prosperar, na perspectiva tradicional finlandesa⁶³, no início do século XX, mas foi rapidamente desiludido com a hostilidade do clima e precariedade de condições de vida oferecidas para os lapões. O diretor apresenta imagens em preto e branco que remetem à Lapônia do início do século XX (Figura 2) e entrecruza com a representação do suicídio de Ilmari Tuomi (Figura 3).

Figura 2 - *Frame* com imagem da natureza da Lapônia



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksí Bardy. Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Figura 3 - *Frame* com suicídio de Ilmari Tuomi



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksí Bardy. Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min)

⁶³ Entre outros elementos, a pesquisadora Liisa Suvikumpu (2006, p. 31), aponta que no início do século XX jurava-se em nome da “casa, religião e pátria”. A expressão transmitia valores fundamentais dos habitantes e formou a base moral tradicional dos finlandeses.

O segundo tentou tirar proveito da situação na Lapônia durante a Segunda Guerra Mundial, vendendo bebida clandestina⁶⁴ para os soldados alemães e para os soldados russos, mas se viu traído por ambos quando perdeu sua perna por tiro russo (Figura 4) e viu sua vila queimada pelos alemães durante a Guerra da Lapônia (1944-1945) (Figura 5). A Figura 6 mostra o segundo suicídio.

Figura 4 - *Frame* com personagem sem uma perna



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksí Bardy. Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Figura 5 - *Frame* com vilarejo lapão em chamas



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksí Bardy. Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

⁶⁴ A Finlândia, desde o século XIX, tem problemas com a fabricação, venda e consumo excessivo de bebidas alcoólicas. No início do século XX houve uma lei polêmica, aprovada somente em 1919, sobre a proibição do álcool, o que levou à produção caseira e clandestina de bebida destilada. Em 1907 foi filmado *Salaviinanpolttajat* (tradução: fabricantes de bebida clandestina) sobre o tema. Este foi o primeiro filme finlandês. Atualmente, uma companhia estatal controla a venda de álcool no país.

Figura 6 - *Frame* mostrando o segundo suicídio



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksy Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

O terceiro, Jaakko Kivi, no auge da mudança estrutural dos anos 1960, perdeu seu emprego, ironicamente de diretor da agência de empregos, por falta de empregos, já que a região não foi um dos grandes alvos daquela nova política (Figura 7).

Figura 7 - *Frame* com suicídio de Jaakko Kivi



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksy Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

O quarto homem, nos anos 1970, quando o país prosperava especialmente para as mulheres no sul, a solidão existencial e a depressão, agravadas pelo álcool, passaram a afetar mais fortemente os homens lapões (Figura 8).

Figura 8 - *Frame* com suicídio do quarto homem; garrafa de bebida também em quadro.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksis Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Este estado de depressão psíquica, somado a todos os fatores anteriores do background histórico – clima hostil, marcas da guerra na psique, falta de emprego, mais perspectivas de ascensão para as mulheres que para os homens – chega ao século XXI somado à questão tecnológica, quando o suicídio do último homem, em 2003 – momento em que a Finlândia havia recém adotado o Euro como moeda – Kalle Laamanen havia sido transferido para a China, sua esposa foi para Espoo⁶⁵, ao mesmo tempo em que a Finlândia perdeu o campeonato de *ice-hockey* para a Suécia, simbolicamente marcando o fim do nacionalismo com descentralização cultural e vitória de elementos externos sobre a Finlândia (Figura 9). Ele grava no tronco do pinheiro a vitória sueca (Figura 10) e comete suicídio vestindo a camisa da seleção finlandesa e um ornamento viking na cabeça (Figura 11). O título, *Napapiirin Sankarit* – os heróis do círculo polar ártico – ganha não apenas um sentido irônico, mas sumariza a desilusão do povo em relação à sua nação (Figura 12). O narrador apresenta a breve trajetória histórica finlandesa ao espectador inicialmente com o conteúdo de sua redação realizada na sétima série, permanecendo durante os quatro primeiros relatos de suicídios. Porém, quando ele aborda o último suicídio, ele entra na atmosfera que representa o contexto diegético do próprio filme *Napapiirin Sankarit*.

⁶⁵ A informação de que a esposa mudou-se para Espoo não aparece nas legendas em inglês, apenas no original em finlandês “*Emäntä Espooseen*”. Espoo, assim como Vantaa, é uma das maiores cidades da região metropolitana de Helsinki, no sul da Finlândia. Em Espoo se encontram sedes de várias grandes empresas, incluindo uma das maiores da finlandesa Nokia.

Figura 9 - *Frame* com a vitória sueca no campeonato de *ice-hockey*; jogadores finlandeses caídos ao fundo.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksis Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min)

Figura 10 - *Frame* com resultado do jogo talhado no pinheiro



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksis Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Figura 11 - *Frame* com o último suicídio cometido. O finlandês representado vestia a camisa da seleção e um ornamento viking



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksis Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min)

Figura 12 - *Frame* com o título da obra



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Alekski Bardy. Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

O fato de vestir a camisa da seleção é uma das mais populares formas de expressar orgulho nacional, vista com frequência por torcedores esportivos em várias nações, mas no caso finlandês, o *ice-hockey* é visto como mais que uma paixão esportiva nacional. Kolbe (2009, p.157) afirma que “a primeira descrição realista do finlandês foi a rude masculinidade dos heróis do romance de Aleksis Kivi, *Seitsemän Veljestä*. A presença bem-sucedida em campeonatos de *ice-hockey* reforça esta imagem de uma forma moderna”. O ornamento viking reforça ainda mais esta auto-imagem do povo finlandês, que remonta ao Período Viking na região finlandesa. Segundo o historiador Henrik Meinander (2012, p. 6) “na Finlândia o período Viking foi um precursor econômico e cultural importante da integração nacional, que começou a se espalhar em meados do século XII”. Ainda segundo Meinander, *ibid.*, a *Kalevala*⁶⁶ é o mais importante documento referente ao período.

Apesar da natureza obviamente fictícia, a *Kalevala* foi entendida por muitos nacionalistas como uma prova de que houve uma história finlandesa antes da integração política com a Suécia. Para leitores contemporâneos, os poemas são apenas literatura, mesmo que eles também ofereçam uma visão precisa da sociedade Viking, de aldeões ferreiros influentes e engenhosas formas de pesca à sangrentas brigas de família e mitologia popular (MEINANDER, *ibid*).

Porém, mesmo sendo uma construção fictícia, compilada apenas em 1835, a *Kalevala* ganhou força na literatura nacional e sua importância cultural está ligada

⁶⁶ A *Kalevala* é o épico literário finlandês. Trata-se de uma compilação de poemas da cultura popular finlandesa, agrupados pela primeira vez em 1835, pelo folclorista finlandês Elias Lönnrot. A *Kalevala* é considerada a maior contribuição literária finlandesa e também a fonte principal de símbolos culturais finlandeses.

também à construção da identidade cultural e sua incrustação na memória coletiva, a auto-imagem guerreira e poderosa do povo finlandês.

Michael Pollack comenta que:

diferentes pontos de referencia que estruturam nossa memória e que a inserem na memória da coletividade a que pertencemos. [...] Na tradição metodológica durkheimiana, que consiste em tratar fatos sociais como coisas, torna-se possível tomar esses diferentes pontos de referencia como indicadores empíricos da memória coletiva de um determinado grupo, uma memória também que, ao definir o que é comum a um grupo e o que o diferencia dos outros, fundamenta e reforça o sentimento e as fronteiras sócio-culturais. [...] Estudar as memórias coletivas, fortemente constituídas, como a memória nacional, implica preliminarmente a análise de sua função. A memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades (POLLACK, 1992, p. 3).

Gombrich (1994, p. 12) afirma que “sempre que os povos estabelecem entre si contatos, amistosos ou hostis, hão-de ter-se apercebido do fosso que separava a sua língua e seus hábitos dos outros”. A busca dos finlandeses em diferenciar-se data da Idade Média. Por 600 anos, a Finlândia pertenceu ao Reino Sueco e vertentes já buscavam valorizar a cultura finlandesa, como a resistência idiomática e folclórica, como a ação de Mikael Agricola em 1548, de traduzir a Bíblia para a língua finlandesa, o que levou ao estabelecimento das bases gramaticais da língua, em vigor até os dias atuais. Em 1809, através do Tratado de *Hamina*, ou *Fredrikshamn*, o país passou a ser um Grão Ducado do Império Russo, até 1917, quando o *Suomalainen Eduskunta* (correspondente ao Parlamento) declarou independência, com base numa proposta do Senado, devido à situação multiconflituosa da Revolução Bolchevique. Durante os anos em que o país esteve ligado ao referido Império, ações mais enfáticas de resistência cultural – a Finlandização, contra as ações de Russificação⁶⁷ pelo governo – aconteceram nos

⁶⁷ Durante o século XIX, czar tentou vigorosamente “russificar” a Finlândia. A Rússia tentou passar todos os documentos do Grão Ducado para o idioma russo; mudou a capital Turku para Helsinki, como estratégia de aproximação de São Petersburgo; mudou o nome da única universidade finlandesa, a Academia de Turku para Academia Real de Alexander II; construiu uma das principais ruas de Helsinki e a nomeou *Aleksanterinkatu* (Rua Alexander) em sua homenagem; reformou a mesma cidade, que havia sido construída em 1550 para se contrapor a Tallinn (Estonia), e construiu a Praça do Senado, em estilo imperial russo. O estilo arquitetônico clássico da praça, adotado para atender às ordens do czar, se propunha a simbolizar (para Helsinki, transformada em capital em 1812), seu novo status de cidade-fortaleza, centro administrativo e a manifestação de poder do império russo. Os prédios principais para exercício do poder foram organizados ao redor da praça. O prédio do Senado em si, representando o poder político, a igreja de São Nicolau, representando o poder espiritual, e o prédio da universidade, representando o berço do poder intelectual. Assim, a

âmbitos culturais e políticos, especialmente pelo escritor Aleksis Kivi, por Elias Lönnrot, o folclorista compilador do épico nacional *Kalevala*, pelo poeta J.L. Runeberg, e pelo filósofo e senador J.V. Snellman, que exigiu que o idioma finlandês ocupasse o lugar de primeira língua no país. O mesmo “espírito” nacionalista ganhou intensidade a partir da Segunda Guerra Mundial, com a Guerra de Inverno. Foi por ocasião da *Talvisota*⁶⁸ que elementos da auto-imagem heróica do povo, mas especialmente do homem finlandês, oriundos da mitologia e literatura do século XIX, ganharam força na memória coletiva e imaginário popular. A romantização da vitória bélica sobre os russos em um inverno excepcionalmente frio, com as criativas e silenciosas estratégias de patrulha finlandesa com esqui e arqueirismo, estimulou o imaginário a respeito da honra no pós-guerra com cerimônias para os soldados, que permanece até os dias atuais – no dia da independência, 6 de Dezembro, os soldados que lutaram na Segunda Guerra Mundial são homenageados em uma marcha guiada por tochas, que vai dos cemitérios até a Praça do Senado, na fria noite invernal finlandesa. Por conta da Guerra de Inverno (1939-1940), o *sisu* ganhou ainda mais força no país, quando passou a ser símbolo e característica relativa à identidade cultural nacional, fato reforçado pela disseminação do termo na mídia de outros países. Segundo a historiadora Laura Kolbe (2009), *sisu* é a palavra finlandesa para força interior, perseverança obstinada, garra inerente, que os finlandeses acreditam ter e que constitui parte do caráter nacional.

Sisu é o mais comum dos valores finlandeses. A palavra *sisu*, muitas vezes referida pelos finlandeses, não tem uma tradução exata. *Sisu* implica em coragem, perseverança, resistência, teimosia, obstinação e tenacidade. *Sisu* é a habilidade de suportar as dificuldades e adversidades. Quando o mundo deu as costas à inevitabilidade do destino da Finlândia em 1939, *sisu* foi a habilidade que permitiu que os finlandeses sobrevivessem contra todas as probabilidades. Também foi a força que os sustentou por mais quatro anos na Guerra da Continuação contra um Estado cuja população era superior a duzentos milhões. O *sisu* finlandês foi o alicerce sob as botas de Mannerheim⁶⁹ quando ele negociou a paz que garantiria a independência

praça tornou-se uma metáfora para “o curso da história e dos eventos históricos”. Memórias coletivas subsequentes associadas a ela, de fato, falam da criação do Estado finlandês, da construção da identidade nacional e da formação de uma sociedade cívica. Ela é, sem dúvida, o local mais fundamentalmente urbano da Finlândia, uma fachada monumental de cores leves coerentes com o estilo imperial que se abre em direção ao mar. Essa vista da capital foi elevada a símbolo de todo o país e de toda a nação (KOLBE, 2009, p. 36). Essa imponente construção russa acabou se tornando um importante símbolo finlandês, contrariando completamente a ambição do czar em russificar o centro da nova capital da Finlândia e a mentalidade finlandesa através dele.

⁶⁸ *Talvisota* significa Guerra de Inverno, em língua finlandesa.

⁶⁹ Carl Gustaf Emil Mannerheim (1867-1951) foi general durante a Guerra Civil Finlandesa e liderou as tropas no Desfile da Vitória, que encerrou a Guerra de 1918, na Praça do Senado, símbolo de Helsinki e da Finlândia. Mais tarde, ele se tornou o comandante das forças finlandesas durante a

do país. No período pós-guerra, o *sisu* gerou a força para a nação pagar as incapacitantes dívidas de guerra. O *sisu* carregou os finlandeses através de dois períodos de depressão econômica, gerou a energia para consolidar os avanços industriais e comerciais nas décadas de 1970 e 1980, e foi recompensado com o reconhecimento internacional quando a Finlândia se classificou para a admissão à União Europeia (LEWIS, 2009, p. 59-60).

A força da auto-imagem guerreira e poderosa dos finlandeses pela Guerra de Inverno ganhou espaço no imaginário popular em diversos níveis e passou a ser expressa diretamente nas artes. A pioneira banda de *rock* finlandesa criada no pós-guerra por Rauli Somerjoki se chamava *Suomen Talvisota 1939-1940* e deu início ao *rock* finlandês, tanto em seu tom quanto em suas letras (MEINANDER, 2011, p.179). Em 1955 foi lançado o filme *Tuntemanton Sotilas*⁷⁰, que permanece até os dias atuais como o filme finlandês mais assistido de todos os tempos. A arquitetura e o design finlandês ganharam força e foram percebidos, de forma excepcional, como realizações artísticas heróicas e produtos de exportação culturalmente expressivos, de forma que seus produtos foram elevados a posições de destaque, como símbolos da moderna sociedade finlandesa. Esse movimento foi encabeçado por Alvar Aalto, cujos trabalhos tornaram-se patrimônio nacional da “Finlândia Republicana” (KOLBE, 2009, p. 49). Estes tipos de expressões artísticas acabaram diminuindo, mas não deixando de existir, apenas no final do século XX.

A obra selecionada para análise atrita a questão da memória coletiva e crise na identidade cultural do tempo presente através do cinema. A sequência de suicídios no início do filme explicita esta crise e ao longo da obra, questões que retomam traumas históricos – e que se relacionam com as razões para os suicídios – ressurgem, instigando mais este debate.

Um dos principais elementos tradicionais da identidade cultural finlandesa, o *sisu*, é subvertido neste filme para demonstrar o impacto da política do Estado de bem-estar social e das novas tecnologias na vida dos lapões/finlandeses no tempo presente e, em consequência desse impacto, a crise na identidade cultural deles.

A historiadora Laura Kolbe afirma que:

Guerra de Inverno (1939-1940) e na Guerra da Continuação (1941-1944). Ele serviu como Presidente da República de 1944 a 1946. Em 2004, foi eleito o finlandês de maior reconhecimento de todos os tempos (MEINANDER, 2009, p. 21).

⁷⁰ *Tuntemanton Sotilas*, tradução: O Soldado Desconhecido. O filme é uma adaptação da obra literária de Väinö Linna e foi aclamado na ocasião de seu lançamento na Finlândia como “um dos melhores filmes antiguerra já realizados” (MALMBERG, 1975, p. 6).

os finlandeses criaram o costume de filosofar sobre sua identidade nacional, e adaptar a imagem que têm de si mesmos para se ajustarem a pressões externas em transformação. É um hábito falar sobre o país por meio de expressões míticas. Os finlandeses são vistos como um povo taciturno, bastante capazes – segundo o famoso comentário de Bertolt Brecht⁷¹ – de permanecer em silêncio em duas línguas, os dois idiomas oficiais: finlandês e sueco. Traços de personalidade finlandeses como a frugalidade, a severidade, e tenacidade e especialmente a virtude do “*sisu*” ou a “garra inerente” continuam presentes na mentalidade finlandesa na contemporaneidade. As características míticas foram buscadas no ambiente natural, no inverno rigoroso, e em uma presumida pré-história heróica manifestada inicialmente no poema épico *Kalevala*. Sua localização ao norte e a forte característica periférica passaram a ser associadas com a Finlândia e com o conceito de ser finlandês, em particular, durante o período da Guerra Fria. Foi uma imagem que se baseou na própria ambientação do país em uma zona neutra e ao norte entre dois blocos de poder opostos. Os mitos são a manifestação de uma realidade imaginada. Eles expressam fragmentos da experiência coletiva. No entanto, a realidade possui muito mais nuances. As relações dos finlandeses com o espaço internacional, nacional e local mudaram na transição do século XX para o XXI. Nas últimas décadas, a Finlândia assumiu seu lugar na “comunidade” europeia, chegando até a liderá-la em duas ocasiões (1999 e 2006). Entre os finlandeses, a discussão sobre a integração europeia foi de início a liturgia da política, da economia e das questões de segurança (KOLBE, 2009, p.157-158).

Com tais mudanças, novos significados também surgiram, inclusive na esfera cultural, que atualmente é a dimensão que tem seguido uma posição de maior proeminência entre os cidadãos (VESIKANSA, 2009). A globalização também afeta o cotidiano finlandês de formas variadas – incluindo o descentramento proposto por Stuart Hall para as sociedades contemporâneas. Stuart Hall (2011, p. 7) afirma que “a chamada ‘crise de identidade’ é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referencia que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social.”

Stuart Hall (2011, p.13) argumenta ainda que a identidade tem se transformado em uma “celebração móvel”: “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpretados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente e não biologicamente”. E esta questão está diretamente ligada ao processo de globalização. Hall, *ibid.*, afirma que “as sociedades modernas são, por definição,

⁷¹ Bertold Brecht passou seu período de exílio na Finlândia. Sua obra *Herr Punttila und sein Knecht Matti* (Sr. Punttila e seu servo Matti) é uma versão da obra *Ison-Heikkilän isäntä ja hänen renkissä Kalle* (O mestre de Iso-Heikkilä e seu servo Kalle) escrita por Hella Wuolijoki (LEHTONEN, 1999, p. 332).

sociedades de mudança constante, rápida e permanente”, sendo esta a principal diferença entre as sociedades “tradicionais” e “modernas”.

nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contém e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes (GIDDENS *apud* HALL, 2011, p. 15).

O caso das sociedades modernas apresenta forte contraste. Para Hall:

a modernidade não é definida apenas como experiência de convivência com mudança rápida, abrangente e contínua, mas é uma forma altamente reflexiva de vida, na qual as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz das informações recebidas sobre aquelas próprias práticas, alterando, assim, constitutivamente, seu caráter (*ibid.*, p.15)

Estas mudanças socioculturais se relacionam intrinsecamente com a o debate acerca das culturas nacionais e identidades nacionais. Uma série de narrativas conflitantes se entrecruza agora. Segundo a historiadora Laura Kolbe (2009, p. 158), “não existe mais uma metaverdade mítica a ser falada sobre a Finlândia”. É exatamente esta ideia que vai estar presente no filme. Segundo o diretor da obra, Dome Karukoski,

há áreas na Lapônia onde o desemprego é maior que 40%. No inverno, você mal vê o sol. No verão, o sol não vai embora, as pessoas não conseguem dormir e ficam malucas. O que Shakespeare realmente quis escrever é que ‘algo é podre na Lapônia’. Eu sempre questionei como alguém pode viver nestas áreas. Mas quando você conhece os nativos, você entende. É por causa do “*Perkele*” finlandês. *Perkele* não tem tradução. Às vezes é usado como palavrão, mas o que realmente significa é entre *stamina*, força interior e amaldiçoamento dos deuses. Esse *Perkele* é o que as pessoas da Lapônia têm. Dentro do maior perdedor, um herói pode ser encontrado. Dentro do maior cínico você ainda pode encontrar esperança. Isso é o que *Napapiirin Sankarit* trata: *Perkele*” (KARUKOSKI, 2011, sem paginação).

Segundo Laura Kolbe (2009, p.156), toda nação possui sua própria metanarrativa que, de alguma forma, coloca ordem e explica a experiência e o conhecimento coletivos. A principal narrativa finlandesa está relacionada à nação e à soberania da pátria pela ação militar. A imagem heróica e idealizada, que supervaloriza o soldado finlandês e fortalece a ideia de *sisu*, conseguiu transformar totalmente a imagem do homem finlandês no século XX. Porém, a mesma historiadora afirma que no século XXI, esta imagem mítica não tem mais o mesmo

sentido. Os filmes do século XXI transformam essa imagem guerreira em violência e as relações da vida do homem nas cidades e questiona até que ponto o finlandês ainda mantém o *sisu* em situações limite de pressão mental geradas pelo contexto de vida contemporâneo. *Napapiirin Sankarit* traz uma abordagem subversiva que coloca em xeque um dos maiores conceitos de identidade cultural do povo finlandês, o *sisu*, e propõe um questionamento sobre a identidade finlandesa na contemporaneidade. Este questionamento é sumarizado pela sequência inicial do filme, que poderia inclusive ser um curta-metragem sobre o tema, pois indica os pontos de maior crise cultural na trajetória finlandesa.

3.2 APRESENTAÇÃO DA TRAMA

Após a sequência de abertura, que atua como um curta-metragem para pontuar a trajetória do contexto lapão, o filme “reinicia”, entra em um novo bloco narrativo, que inicia com a apresentação dos personagens. Syd Field (2001, p. 2) fala sobre o *paradigma da estrutura dramática* de roteiros nos moldes hollywoodianos, subdividido em três atos.

Uma história [fílmica] é um todo e as partes que a compõem – a ação, os personagens, as cenas, as sequências, os Atos I, II e III, incidentes, episódios, eventos, músicas, locações, etc. – são o que a formam. Ela é um todo. A estrutura é o que sustenta a história [fílmica] no lugar. É o relacionamento entre essas partes que unifica o roteiro, o todo (FIELD, 2001, p. 2)

Field (*ibid.*, p. 3) define o Primeiro Bloco Narrativo como *Ato I* ou *Apresentação*.

Aristóteles definiu as três unidades de ação dramática: tempo, espaço e ação. O filme hollywoodiano normal tem a duração aproximada de duas horas, ou 120 minutos, ao passo que os europeus, ou filmes estrangeiros, têm aproximadamente, 90 minutos. Uma página de roteiro equivale a um minuto de projeção. Não importa se o roteiro é todo descrito em ação, em diálogos ou qualquer combinação de ambos; em geral, uma página de roteiro corresponde a um minuto do filme.

O Ato I, o início, é uma unidade de ação dramática com aproximadamente trinta páginas e é mantido coeso dentro do contexto dramático conhecido como *apresentação*. Contexto é o espaço que segura o conteúdo da história [fílmica] no lugar.

O roteirista tem aproximadamente trinta páginas para apresentar a história [fílmica], os personagens, a premissa dramática, a situação (as circunstâncias em torno da ação) e para estabelecer os relacionamentos entre personagem principal e outras pessoas que habitam os cenários do seu mundo. Quando vamos ao cinema, podemos geralmente determinar – consciente ou inconscientemente – se “gostamos” ou “não gostamos” do filme nos primeiros dez minutos.

Dez minutos são dez páginas de roteiro. Essa primeira unidade de ação dramática de dez páginas é a parte mais importante do roteiro porque tem que mostrar quem é o personagem principal, qual é a premissa dramática (sobre o que trata) e qual é a situação dramática (as circunstâncias em torno da ação) (FIELD, 2001, p. 3-4).

Napapiirin Sankarit está na média europeia de duração da projeção, com aproximadamente 90 minutos. Porém, diferentemente das obras das escolas cinematográficas europeias, *Napapiirin Sankarit* se mantém fiel ao *paradigma da estrutura dramática* hollywoodiana.

Os primeiros doze minutos de *Napapiirin Sankarit* estão divididos em dois pequenos blocos dramáticos: o primeiro é o “prólogo dos suicidas” apresentado pelo narrador Kapu e o segundo é a apresentação dos personagens-chave, que são Kapu, Janne, Inari e Rähä.

A primeira imagem do novo bloco dramático é de uma tomada externa, extremamente escura mas visivelmente durante o dia, de uma pequena rua coberta de neve. Esta primeira imagem é simbolicamente importante, pois demarca a atmosfera na qual os personagens vivem. Não se trata somente da questão geográfica na qual, próximo ao Natal, o sol nasce por volta das onze horas da manhã e se põe por volta de 13h30min, mas em como a quase permanente noite durante o dia afeta psicologicamente os habitantes. Segundo Juhani Pallasmaa (1999, p.187) “a escassez de luz no inverno e sua superabundância no verão tornam a luz um fator importante no humor dos finlandeses. [...] A luz cria os ritmos das estações e da vida na Finlândia”. De acordo com os horários aproximados que o sol nasce e se põe em *Napapiirin Sankarit*, supõe-se que a trama fílmica se passa em meados de novembro.

Em seguida, corte para o interior de uma casa, com câmera seguindo Inari (Figura 13), personagem representada por Pamela Tola⁷², que entra pela manhã no quarto em que seu namorado Janne dorme, usando somente uma cueca com a

⁷² Pamela Tola é uma das mais famosas atrizes na Finlândia contemporânea, já tendo atuado em grandes produções locais, como *Paha Maa* – sua primeira aparição no cinema, em 2005, em *Tyttö sinä olet tähti*, também em 2005 e *Härmä*, de 2012. Ela obteve o grau de Mestre em Artes Cênicas pela *Teatterikorkeakoulussa* (Universidade de Artes Cênicas), em 2008.

imagem do personagem de Matt Groening, Homer Simpson (Figura 14). Ela deixa cinquenta euros para que Janne compre um receptor de televisão digital⁷³ – *digiboksi*, em finlandês – para que eles possam assistir juntos ao filme norte-americano *Titanic*⁷⁴, que seria transmitido à noite. Ela indica que ele vá à loja de Hatunen, e enfatiza que fecha às dezessete horas.

Figura 13 - *Frame* com apresentação de Inari



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksy Bardy. Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

⁷³ *Digiboksi* em finlandês, ou *Digibox* em inglês, é apenas o receptor de sinal digital de televisão na Finlândia. Há também o *Tallentava Digiboksi* que é um receptor digital com a função de gravação. A transmissão televisiva na Finlândia passou de analógica para digital em 2007. Há treze canais abertos na Finlândia transmitidos em alta definição, além de outras opções pagas. Em 2013, os principais canais são *YLE TV 1* (documentários, jornalismo, política, comédia, filmes e séries), *YLE TV 2* (jornalismo, esportes, entretenimento, séries, filmes e programação infantil), *MTV3* (filmes, séries, esportes e notícias), *Nelonen* (filmes, séries, esportes e notícias), *Yle Fem* (programação em sueco, notícias, séries, filmes e documentários), *Sub* (séries importadas, filmes, *reality shows* e programas de entrevista), *Yle Teema* (cultura, ciência, educação, arte, documentários e filmes), *Liv* (programação com foco no público feminino, programas sobre estilo de vida, filmes, séries e documentários), *Jim* (programação com foco no público masculino, séries e documentários), *TV5* (entretenimento, séries e filmes), *Kutonen* (música, entretenimento, séries, filmes e esportes), *FOX* (séries, filmes, corridas de cavalo e documentários), *AVA* (programas com foco no público feminino, programas sobre estilo de vida, séries, filmes e documentários). Há uma grande quantidade de programas finlandeses transmitidos pela televisão. Entre os programas internacionais, a maioria é norte-americana, inglesa, australiana, alemã e sueca.

⁷⁴ O filme *Titanic*, de James Cameron, foi um grande sucesso na Finlândia no ano de seu lançamento, em 1998. Segundo relatórios do *Suomen Elokuvasäätiö* (2013), sendo a obra internacional mais assistida em salas de cinema na Finlândia em todos os tempos.

Figura 14 - *Frame* com apresentação de Janne; Homer Simpson aparece em sua cueca.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Alekski Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

À tarde, ele ouve notícias sobre *ice-hockey* pelo rádio enquanto observa, preguiçosamente, um pedaço de papel com o anúncio de um receptor de televisão digital. Há muitos jornais espalhados pela sala e elementos do cenário já anunciam que a trama se passará na época de Natal – um dos jornais em maior destaque no quadro possui a mensagem *Hyvää Joulua*⁷⁵ ocupando o espaço de meia página – bem como decoração de árvore natalina na janela da casa de Janne, o que evidenciará a região lapônica⁷⁶. Ele também nota que o suporte para televisão precisa de concerto.

Janne, por volta das 15 horas, dirige pelo vilarejo em que vive, ouvindo música local – a canção *Kiitos kun muistit*⁷⁷, de Kristiina Wheleer; a segunda canção mais usada nas campanhas publicitárias do filme *Napapiirin Sankarit*, atrás da principal canção original da obra, *Onnelliset*, de Jonna Geagea e Vesterinen. O personagem Janne passa por um Papai Noel que o cumprimenta, desce do carro e cumprimenta outra pessoa, e chega à casa do narrador Kapu – o mesmo que apresentou os suicídios na sequência de abertura da obra – interpretado pelo ator de grande proeminência local, Jasper Pääkkönen⁷⁸. Nota-se nesta breve sequência, que todos os poucos figurantes em cena, estão se cumprimentando, enfatizando que vivem em uma comunidade pequena, onde todos se conhecem (Figura 15).

⁷⁵ Feliz Natal, em língua finlandesa.

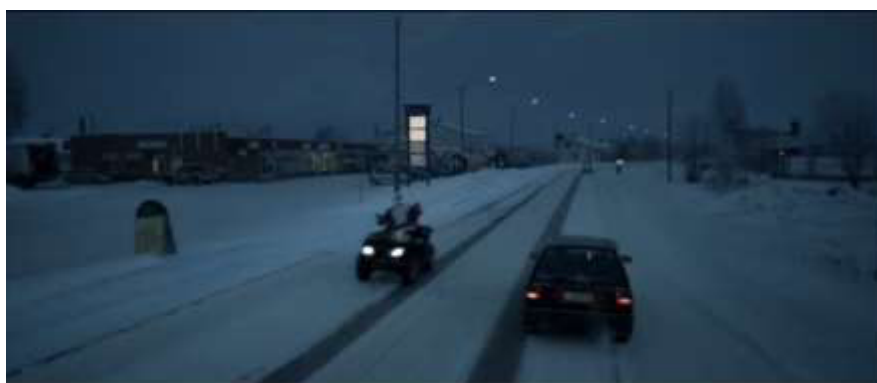
⁷⁶ A Lapônia Finlandesa é considerada a Terra do Papai Noel, *Joulupukki*. Este é um dos grandes atrativos turísticos da região, que possui a “casa oficial do Papai Noel” na cidade de Rovaniemi.

⁷⁷ Tradução: obrigada pelas memórias, em língua finlandesa.

⁷⁸ Jasper Pääkkönen é um dos atores finlandeses mais famosos no país. Ele protagonizou vários dos filmes de maior sucesso local, como *Pahat Pojat* e *Matti*. Em 2009, foi considerado pelo jornal *Ilta-lehti* “o ator mais rentável na Finlândia”. Ele também foi premiado no Festival Internacional de Cinema de Bruxelas na categoria Melhor Ator por sua atuação em *Napapiirin Sankarit*.

A Finlândia é o terceiro país mais esparsamente povoado na Europa, depois da Islândia e da Noruega, com uma média de densidade populacional de 17,4 habitantes por quilômetro quadrado. Embora seu território seja, de certa forma, povoado, a densidade desse povoamento é bem variada. A província da Lapônia, que cobre a parte mais ao norte do país, possui apenas dois habitantes por quilômetro quadrado ao passo que a região de Helsinki, na costa sul, cresce em ritmo acelerado, com uma área metropolitana contínua, com quase 1.500.000 habitantes (TIITTA, 2009, p. 148).

Figura 15 - *Frame* demonstrando a baixa densidade demográfica



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksis Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Assim que Kapu abre a porta (Figura 16), sonolento, Janne pergunta se ele possui uma chave sextravada para consertar seu suporte para televisão. Kapu diz que o parafuso com o qual Janne pretende consertar não será suficiente para segurar a televisão. Eles discutem e Kapu demonstra como a peça não é forte o suficiente. Mesmo vendo a demonstração, Janne ainda tenta argumentar, persistindo no erro. Esta sequência demonstra a personalidade de Janne, sempre tentando ludibriar os outros por meio de peripécias argumentativas ou ações improvisadas. Esta personalidade, em crise, permanecerá ao longo de toda a obra fílmica.

Figura 16 - *Frame* com apresentação de Kapu, o narrador.



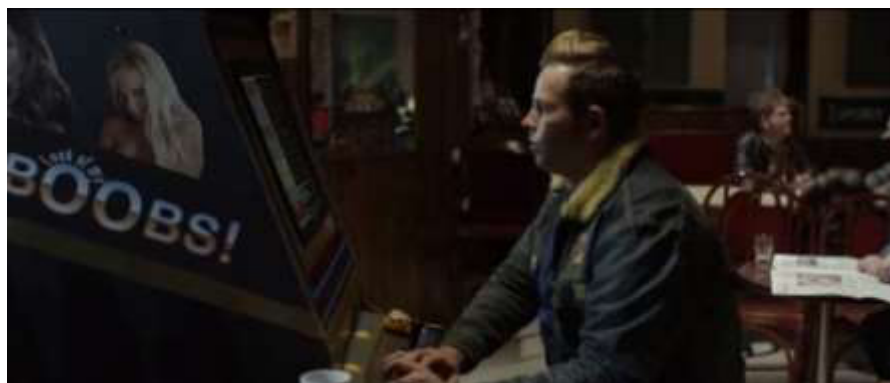
Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksy Bardy. Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Às 16h50min, Janne e Kapu estão em um restaurante local (*Ravintola*), que é uma mistura de bar, restaurante de beira de estrada e pizzaria, onde encontram o terceiro personagem principal da trama, Tapio Rähänen, ou Rähä (Figura 17), que joga em uma máquina caça-níquel⁷⁹ – um jogo no qual a cada fase alcançada, são revelados os seios de uma garota. Rähänen perde o jogo e pergunta se Janne possui trocados. Janne compra uma cerveja⁸⁰ com o dinheiro de Inari e quando bate cinco horas da tarde, ele lembra que devia ter comprado o *digiboksi* para a namorada.

⁷⁹ Jogos de azar são parte da cultura finlandesa. Os mais populares são jogos na loteria nacional e os jogos em máquinas caça-níqueis. A loteria nacional é uma obsessão entre os finlandeses. Já a cultura de jogos em caça-níqueis data de 1920, quando a Finlândia passou a importar da Alemanha as máquinas *Pajatto* (palhaço). A fama e popularidade deu-se à *Pajatto* porque este foi o único jogo caça-níquel permitido até os anos 1970. Mais tarde, máquinas caça-níqueis americanas eletrônicas, no estilo norte-americano, passaram a também atuar em casas de jogos. A liberação de jogos de azar na Finlândia segue uma legislação análoga ao controle do consumo de álcool (ALHO, 1999, p. 127-128).

⁸⁰ Até 1995, Finlândia possuía uma classificação para a venda de cervejas, de acordo com a lei fiscal finlandesa. Com a entrada do país na União Europeia a legislação foi alterada e a tributação redefinida, mas a classificação antiga ainda permanece muito popular entre os finlandeses. A cerveja classificada como *III-Olut* – popularmente chamada por *Kolmosollut* – é a mais vendida no país. Trata-se de uma cerveja com teor alcoólico mediano, mas o mais elevado vendido em restaurantes e supermercados, com volume de álcool entre 3,7% e 4,7%. Há ainda os tipos *I-Olut*, que é a cerveja com o menor teor alcoólico, cujo volume é de até 2,8%; *II-Olut*, que é um pouco mais forte, com volume de álcool entre 2,8% e 3,7%, pouco vendida na Finlândia mas popular na Suécia; e as cervejas tipo *IV A-Olut* e *IV B-Olut*, que necessitam de uma licença especial. Estes dois últimos tipos, são geralmente vendidos como cerveja de exportação. A cerveja *IV A-Olut* possui volume de álcool entre 4,8% e 5,8%. Já a cerveja *IV B-Olut* possui elevado volume de álcool, geralmente entre 5,8% e 12% mas em alguns casos, o teor alcoólico pode ser maior. As cervejas dos tipos *IV A-Olut* e *IV B-Olut* são vendidas exclusivamente pelo monopólio estatal varejista de bebidas, *Alko*.

Figura 17 - *Frame* com apresentação de Rähä



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Alekski Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Janne sai correndo do restaurante em direção à loja de Hatunen, que acaba de fechar. Passa por ele um homem andando na rua com uma vaca, enfatizando a zona rural e também uma das formas mais comuns de subsistência local. Janne pede ao lojista que reabra e neste momento Hatunen é enfático em seu comentário para si mesmo “*Perkele kansa*⁸¹!” (Figura 18). Neste momento a palavra *Perkele*, que tomará novos significados ao longo da obra, dá seus primeiros sinais.

Figura 18 - *Frame* de Hatunen em foco e em primeiro plano usando a expressão *Perkele*. Janne aparece desfocado ao fundo.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Alekski Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Perkele é uma palavra finlandesa que se refere ao “demônio” e tem sua origem no período pré-cristão, referente ao ‘deus do trovão’ na mitologia nórdica (BIRD, 2009, sem paginação). Na contemporaneidade, a palavra *Perkele* é muito popular na Finlândia, usada como interjeição para expressar forte emoção, positiva

⁸¹ *Kansa* é a palavra finlandesa para “Povo”.

ou negativa, podendo até mesmo ser usada como palavrão. Para o diretor do filme *Napapiirin Sankarit*, Dome Karukoski, *Perkele* significa algo entre *stamina*, força interior e amaldiçoamento dos deuses, e como já citado, para ele *Perkele* é o tema principal da obra.

Na sequência, Hatunen reclama para si mesmo que chegará atrasado para a sauna⁸². Ele estava reabrindo a loja quando Janne revela que não possui nem metade do dinheiro para a compra do receptor e pede um desconto desproporcional para qualquer compra à vista. Hatunen, visivelmente irritado vai embora enquanto Janne o insulta. Janne pergunta se os amigos possuem o filme *Titanic*, vão para casa de Inari.

Ela estava deitada, usando uma camiseta com a personagem *Miss Piggy*, de *Os Muppets* (Figura 19), e é surpreendida com o barulho dos rapazes.

⁸² *Sauna* é um importante elemento cultural tradicional na Finlândia. Há mais saunas que carros no país. Para os finlandeses, a sauna é uma parte importante da cultura cotidiana e envolve um complexo de costumes tradicionais e crenças em seu uso. A sauna não é apenas uma invenção finlandesa, mas seu papel tem sido preservado nesta sociedade, ao mesmo tempo em que é adequado às mudanças culturais e tecnológicas do século XXI: a sauna tradicional de fumaça permanece ao lado das saunas elétricas para apartamentos. Como símbolo identitário, a *Sauna* é como a *Kalevala*: tem sido institucionalizada, tem sua própria sociedade, selos e é exaltada por um grande grupo de entusiastas. A cultura da sauna se mantém viva e bem, independente de seus cultivadores oficiais – como a *Kalevala*. A sauna ocupa uma posição privilegiada na percepção da identidade cultural finlandesa. Os finlandeses costumavam considerar, no início do século XX, os três “s” - sauna, *sisu* e Sibelius, como um conjunto adequado de símbolos para a nação. Na mesma época, na Alemanha, a sauna finlandesa foi exaltada como a experiência sensorial simultânea do céu e do inferno. *Sauna* é a palavra finlandesa mais conhecida internacionalmente. De acordo com a teoria etimológica proeminente, a palavra sauna está relacionada com uma palavra lapã que significa um buraco para dormir feito no chão por um lagópode (ave galiforme da família *Phasianidae*, encontrada no hemisfério norte nos habitats de tundra ártica da Groelândia, Escócia, América do Norte, Islândia, em ilhas do Oceano Ártico, Escandinávia, Sibéria e nos Alpes). A mais antiga sauna era um buraco feito no chão, no centro do qual havia uma pilha de pedras quentes e esse buraco era coberto por pele de animais (LAAKSONEN, 1999, p. 278-279). No século XXI, embora o número cada vez maior de residências urbanas possua uma sauna, o prazer de banhar-se numa delas é, acima de tudo, algo associado ao interior e às casas de campo. O aquecimento da sauna é “serviço de homem”: derrubar as árvores, cortar a lenha, carregar a água e acender o forno. Crianças pequenas geralmente vão à sauna com seus pais e as pessoas encaram a nudez de forma relaxada e natural dentro desse contexto. Há, logicamente, diversos tipos e tamanhos de sauna, mas o modo básico tem um único forno que aquece previamente o local até 80°C, uma sala de banhos separada e, muitas vezes, uma sala de estar com lareira. Muitos chalés tem a tradicional “sauna de fumaça”, que não tem chaminé e tem que ser aquecida por diversas horas, de forma que a fumaça se acumule na sala antes de ser retirada por uma saída de ar antes do início da sauna. Os usuários da sauna sentam-se em bancos altos para aproveitar o calor, e podem jogar água sobre as pedras em cima do forno para liberar mais calor. Então saem para tomar banho e, às vezes, nadar. Tudo isso provoca fome e sede, e cerveja ou outro tipo de bebida alcoólica são parte do ritual, bem como o consumo de salsicha (geralmente cozida numa assadeira no topo do forno). A sauna, para a maioria dos finlandeses, é uma forma de limpeza interna e externa, e parte integrante do fim de semana (KOLBE, 2009, p. 39). Na Finlândia, as decisões mais importantes e as amizades mais estreitas são feitas na sauna. Para a sauna, vai-se com amigos e é uma honra ser convidado para a casa de lago dos outros para “banhar-se e conversar” (SUVIKUMPU, 2006, p. 32). É muito comum os finlandeses baterem levemente uns nos outros com ramos grossos de *Vasta/Vihta* (galho de bétulas) por acreditem ser benéfico para circulação sanguínea.

Figura 19 - *Frame* com Inari usando camiseta com a personagem *Miss Piggy* estampada.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksí Bardy. Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

O fato de o cenário/figurino trazer elementos de obras populares do audiovisual norte-americano, como Homer Simpson, Miss Piggy e a menção do próprio filme *Titanic* evidenciam o estabelecimento da indústria cultural norte-americana na Finlândia no tempo presente. São elementos que demonstram sutilmente a globalização e a inserção de elementos externos no país.

Há ofertas em abundância de series britânicas e norte-americanas, animações e longa-metragens que ocupam uma parcela significativa nas programações midiáticas na Finlândia, tanto nos canais estatais quanto nos canais privados e que possuem ampla audiência, desde que passaram a ser exibidos. A indústria de entretenimento norte-americana tem conseguido posições de liderança no mercado finlandês desde os anos 1920, então a dominação de Hollywood nas telas de televisão não foi de forma alguma revolucionária. Pelo contrário, isso significa que muitas pessoas puderam ver seus velhos filmes repetidos e simultaneamente ter aulas gratuitas de Inglês Americano. Os filmes geralmente não são dublados nem na Finlândia nem nos outros países escandinavos, mas sim, legendados, o que não apenas melhora as competências linguísticas dos espectadores como também maximiza a receptividade deles ao estilo de vida norte-americana (MEINANDER, 2001, p.178).

Janne revela para a garota que Rähänen pretende baixar o filme da internet e que comprou uma cidra⁸³. Inari realmente fica irritada pelo fato de Janne ter comprado álcool com o dinheiro dela, que o esperava com velas e com uma comida especial. Neste ponto, a questão de que o álcool na Finlândia é evidenciada que será abordada na trama, de forma mais abrangente que na sequência inicial, onde já havia sido apontada.

O pesquisador Matti Virtanen (1999, p.14) diz que “as razões para a relação especial dos finlandeses com álcool é fruto da estrutura permanente de vida na

⁸³ Cidra é uma das bebidas alcólicas mais consumidas na Finlândia, ao lado da cerveja, do vinho branco e da tradicional *vodka* finlandesa *Koskenkorva*, feita com centeio.

Finlândia: um país nórdico, frio e com população esparsa”. Mas o mesmo pesquisador relata que as origens históricas para o desproporcional consumo de álcool na Finlândia são uma consequência da proibição quase total entre 1866 à 1968. No final do século XIX, os camponeses foram proibidos de produzir bebida destilada. Em 1906, o parlamento propôs a Lei Seca, aprovada somente em 1919, que durou até 1932 nas cidades, mas permaneceu em vigor até 1968 nas zonas rurais. No pós-guerra o governo liberou um pouco o consumo, mas ainda de forma restritiva e após a entrada da Finlândia na União Europeia, toda regulamentação, vendas e consumo de álcool no país passaram a ser questão do monopólio estatal *Alko*, em vigor até o tempo presente.

A Lei Seca teve efeito nos hábitos do consumo de bebida, o que acabou selando o conceito de os finlandeses tem “cabeça fraca” para álcool como parte da auto-imagem nacional. [...] Os hábitos de ingestão alcóolica dos finlandeses não se tornaram mais próximos dos europeus, nem mesmo em épocas mais recentes, e “encher a cara” ainda é uma característica nacional passada de pai para filho e de mãe para filha. [...] A mudança nas atitudes pode ser percebida no fato das bebidas alcóolicas terem substituído o café⁸⁴ dentro de cerimônias oficiais (KOLBE, 2009, p. 63-66)

Na continuação da sequência fílmica, os personagens Janne e Rähä tentam argumentar, contra Inari, que eles estão certos em não terem comprado o receptor que ela pediu. Kapu, o narrador, que até então estava despercebido na cena, derruba bebida alcóolica e Inari manda todos saírem de sua casa. Ela perde a paciência e afirma que ela pede aquele aparelho faz três anos e que se ele não trouxer o receptor até a manhã do dia seguinte, o relacionamento entre eles estará acabado (Figura 20).

⁸⁴ Nota-se que de acordo com estatísticas, os finlandeses, juntamente com os suecos, são os maiores consumidores de café do mundo. O consumo de café teve início no século XVIII, entre famílias de alta sociedade. No século XIX, o café se tornou uma bebida comum em todas as classes sociais e em todas as regiões do país. Assim como álcool e o cigarro, o consumo de café tornou-se popular no país inteiro. Antes de 1809, quando a Finlândia ainda integrava o Reino Sueco, o café havia sido banido e taxado como luxo. No entanto, em meados do século XIX, quando o país era um Grão Ducado do Império Russo, a importância do café ficou evidente ao substituir o sal enquanto produto de importação de maior importância no país (ALHO, 1999, p. 59-60).

Figura 20 - *Frame* com Inari; Primeiro *Plot Point*.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksis Bardy. Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Este é o fim do Ato I e o primeiro Ponto de Virada ou *Plot Point*, dentro do *paradigma da estrutura dramática* hollywoodiana.

Syd Field (2001, p. 4) define a estrutura do roteiro clássico hollywoodiano como apresentação da trama e personagens principais nos primeiros dez minutos, seguido pelo primeiro ponto de virada por volta da primeira meia hora de narrativa. O ponto de virada é o momento em que algum evento torna-se chave para que haja o desenvolvimento da narrativa. Segundo Field (2001, p. 97) “os *Plot Points* ocorrem no fim dos Atos I e II e “seguram o paradigma” no lugar. Eles são âncoras do enredo. Eles movem a história [fílmica] a diante”. A data-limite para Janne conseguir o *digiboksi* é o primeiro ponto de virada da obra analisada. Segundo Field, o que se seguirá é o desenvolvimento, que dura em torno de uma hora em uma obra cujo tempo médio é 120 minutos. Por volta dos últimos trinta minutos de filme, um segundo ponto de virada deve ocorrer, que é o que levará a trama ao desfecho final. Em *Napapiirin Sankarit*, o primeiro ponto de virada não ocorre por volta dos trinta minutos iniciais, mas aos doze primeiros minutos, imediatamente após a rápida apresentação dramática e dos personagens – proporcional ao tempo final de projeção. Ao longo do filme *Napapiirin Sankarit*, a estrutura narrativa hollywoodiana clássica permanece. Tal estrutura está presente também nos já citados filmes finlandeses de maior destaque local no século XXI. A estrutura narrativa nos moldes norte-americanos é uma constante no cinema finlandês e isso repercute diretamente na acessibilidade de linguagem ao grande público – que é exatamente o intuito da “fórmula” utilizada no sistema de estúdios norte-americano: o paradigma da estrutura dramática combinada à decupagem através da linguagem clássica.

A linguagem fílmica clássica transparente é também encontrada em *Napapiirin Sankarit*. Ismail Xavier (2008), fala sobre o discurso cinematográfico transparente, em termos de linguagem, aquele que possui uma decupagem sem subversões estéticas e sem “ruídos”, ou seja, elementos técnicos dos bastidores ficam fora dos enquadramentos, de forma que a montagem seja o mais fluida possível e que o espectador possa “mergulhar” no universo fílmico, sem nenhuma distração imagética ou sonora que o desperte da realidade ficcional. A obra analisada por esta pesquisa, assim como as demais obras de grande sucesso local na Finlândia no século XXI, seguem este modelo de linguagem transparente, uma vez que o diálogo com o público é prioritário e não haveria motivos comerciais para utilizar a recorrente⁸⁵ opacidade presente no cinema escandinavo.

3.3 SUOMI, SISU, PERKELE! ALEGORIAS HISTÓRICAS E CULTURAIS

Após o primeiro ponto de virada ser explicitado, a sequência continua, dando início ao *Ato II* ou *Confrontação*.

O Ato II é uma unidade de ação dramática que, no paradigma hollywoodiano, vai das páginas 30 à 90, e é mantido coeso no contexto dramático conhecido como confrontação. Em *Napapiirin Sankarit*, o Ato II inicia aos treze minutos e vai até os sessenta minutos de projeção.

Durante o segundo ato, o personagem principal enfrenta obstáculo após obstáculo, que o impedem de alcançar sua necessidade dramática. [...] Necessidade dramática é definida como o que o personagem principal quer vencer, ganhar, ter ou alcançar durante o roteiro (FIELD, 2001, p 5).

A necessidade dramática em *Napapiirin Sankarit*, inicialmente é conseguir um *digiboksi* para Inari, mas a obra traz elementos culturais ao longo do Ato II que não apenas surpreendem o espectador, como dão sentido aos títulos da obra, tanto original quanto internacional. Em finlandês, o título *Napapiirin Sankarit*, como já citado, significa *Heróis do círculo polar ártico* e o título internacional, *Lapland*

⁸⁵ O Cinema Finlandês distingue-se das cinematografias escandinavas esteticamente. Em especial o Cinema Sueco e o Cinema Dinamarquês, possuem muitos casos de inovações estéticas em suas cinematografias, uso de linguagem cinematográfica opaca, e muitas vezes suas produções são controversas e polêmicas, como o *Dogma 95* Dinamarquês, embora possuam nichos comerciais específicos, mas formados por um público também distinto do público do cinema Finlandês.

Odyssey, significa *Odisséia Lapônica*. É no Ato II que uma sucessão de eventos extraordinários e obstáculos irão ocorrer, de modo a tornar a *road trip* de Kapu, Janne e Rähkä em busca de um *digiboksi* em uma odisséia alegórica pela Lapônia Finlandesa. É também no Ato II, que elementos surgirão para transformar o significado do título original, *Napapiirin Sankarit – Heróis do Círculo Polar Ártico*, que já havia sido apresentado ao lado do último suicida no prólogo da obra, como será explicitado adiante.

Inari sai para o lado de fora de casa e tenta puxar uma carreta de mudança para ser acoplada ao carro (Figura 21), e afirma que às nove horas da manhã seguinte, ela estará pronta para mudar-se para a casa de Tiinu⁸⁶, em Tampere⁸⁷. Janne faz pouco caso e diz que conseguirá o conversor naquela sexta-feira à noite e que ela poderá assistir *Titanic* quantas vezes quiser. Ele vai em direção ao carro (Figura 22) e Inari veta, afirmando que o carro fica, porque é dela (Figura 23).

Figura 21 - *Frame* com Inari



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksis Bardy. Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

⁸⁶ Na obra, não fica explícito quem é Tiinu – personagem que não aparece, subentendendo que é um personagem próximo à Inari no universo ficcional, com função de ligação dramática para a argumentação de Inari no roteiro, mas como Inari não vai até Tampere ao longo da obra, a importância de Tiinu inexistente.

⁸⁷ Tampere é a capital da província *Pirkanmaa*, correspondente à Finlândia ocidental. É a segunda maior região urbana do país e a terceira mais populosa – atrás de Helsinki e Espoo – com aproximadamente 215.000 habitantes.

Figura 22 - *Frame* com Janne ao lado do carro de Inari, que aparece desfocada ao fundo.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Alekski Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Figura 23 - *Frame* com Inari afirmando que o carro pertence a ela



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Alekski Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Esta sequência traz o debate sobre a autonomia feminina na Finlândia contemporânea, que já havia sido brevemente demonstrado na sequência inicial dos suicídios. Este elemento da sociedade finlandesa será explorado ao longo da obra através de várias personagens.

A base política da identidade das mulheres finlandesas baseia-se na consciência de que elas têm de que foram as primeiras na Europa a adquirirem o direito pleno ao voto, nas eleições parlamentares em 1906. Seu progresso em direção a condições completamente iguais às dos homens também foi influenciado pelo costume de ambos os sexos saírem para trabalhar. A suposição de que as mulheres finlandesas trabalham em tempo integral reflete a estrutura básica da sociedade agrária de outrora, na qual a participação de ambos os sexos fazia-se necessária para assegurar uma renda regular em todos os níveis sociais. Culturalmente isso acabou por gerar uma imagem da mulher forte trabalhadora, muito independente em sua própria esfera de atividade. [...] O desenvolvimento do Estado de Bem-Estar Social de 1945 em diante foi, em grande proporção, um “projeto feminino”. A discussão sobre o papel dos sexos na década de 1960 enfatizava o modelo nórdico, que tinha por objetivo eliminar a dependência feminina em relação ao marido para sua sobrevivência, melhorar as

oportunidades educacionais, incentivar o trabalho fora de casa e aumentar a oferta dos serviços de creche e de outros serviços para o bem-estar familiar e social. Foi o governo que se estabeleceu, naquele momento, como “o melhor amigo da mulher”, ao garantir a aprovação política daquelas reformas sociais (KOLBE, 2009, p. 54-55).

É evidente na obra que a personagem Inari é quem sustenta a casa já faz algum tempo, pois Janne está desempregado. Inari é totalmente independente financeiramente do namorado e dos pais e, ao longo da obra, a personagem dela e de outras mulheres contrastará socialmente com a posição dos protagonistas Janne, Kapu e Räihä.

Janne caminha até a casa de seus pais, que estão de roupão, indicando uma situação típica pós-sauna⁸⁸, assistindo campeonato de esqui. Ele pede o equipamento emprestado, mas há um adesivo colado no aparelho. Kapu, o narrador, comenta ironicamente que “Janne é um homem de princípios”. Esta é mais uma demonstração do tom irônico da obra e do humor “tipicamente” finlandês⁸⁹.

O protagonista desiste de tentar retirar o adesivo e liga para o pai de Inari (Figura 24), que estava fechando a loja de equipamentos elétricos e eletrônicos em Rovaniemi (Figura 25). Nota-se que ele usa o celular para completar a chamada, um dos elementos que, ao longo da obra, evidenciará o debate a respeito da questão tecnológica no tempo presente. Janne diz que gostaria de comprar um conversor pelo nono aniversário com Inari. O pai dela reclama por ela ainda estar com ele. Janne tenta ludibriar o sogro e sai na esperança de que o homem irá esperá-lo na loja para que possa efetuar a compra.

⁸⁸ Conforme já citado na nota de rodapé sobre a sauna na Finlândia, o banho de sauna faz parte da cultura cotidiana das famílias.

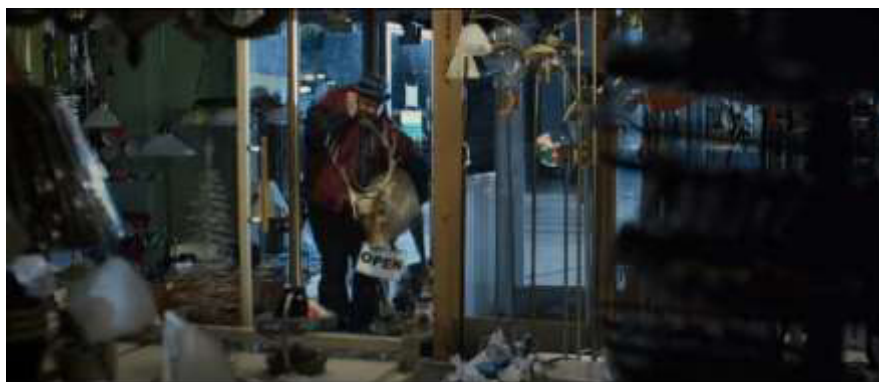
⁸⁹ O humor negro e a comédia com um tom sombrio e irônico são muito recorrentes entre os finlandeses e em suas obras de comédia contemporâneas. Um dos maiores exemplos é o grupo humorístico *Studio Julmahuvi* (*Julma* significa “cruel” e *huvi* significa “diversão”) que criou diversos programas de televisão para os canais YLE e para a MTV3.

Figura 24 - *Frame* com Janne usando celular para falar com pai de Inari.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksis Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Figura 25 - *Frame* com pai de Inari falando com Janne pelo celular.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksis Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Sem avisar a mãe, solteira e dominadora, de Rähä, os três entram no carro dele – um *sedan* amarelo-vivo, extravagantemente customizado e decorado internamente com capas em pelúcia cor-de-rosa nos bancos, que participará da trama como objeto-personagem – e saem em direção à capital da província, duzentos quilômetros de onde se encontram (Figura 26).

Figura 26 - *Frame* com o carro de Rähä.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksis Bardy. Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

No entanto, nem chegam a sair do vilarejo e o carro para, por falta de combustível. Rähä revela que decidiu comprar um sistema de som para o carro no lugar de consertar o indicador de combustível. Janne sai do carro desanimado, e fala em tom de ironia que ligaria para Inari trazer combustível ao passar por onde eles estavam. Em seguida, Janne diz que vai emprestar combustível de *Pikku-Mikko* – ou Pequeno Mikko – que está construindo uma casa nos arredores. Mikko, no entanto, é ex-namorado de Inari.

O personagem de Mikko, o ex-namorado ainda apaixonado, é essencial na estratégia de apelo comercial da obra, pois ele faz a ligação do triângulo amoroso melodramático Janne-Inari-Mikko. A estrutura melodramática sob a forma de triângulo amoroso é muito popular no cinema finlandês desde seus primórdios – como citado brevemente no capítulo sobre a trajetória desta cinematografia – e recorrente nos filmes finlandeses do século XXI, tanto em obras com temáticas dramáticas, como em *Musta Jää* e *Raja 1918*, quanto em obras com temática leve, como *Tyttö sinä olet tähti*. O filme *Napapiirin Sankarit* possui um núcleo principal de personagens, composto por Janne-Kapu-Rähä e suas histórias são abordadas dentro do gênero *road movie* de comédia. Com o personagem de Mikko, é possível a utilização de recursos narrativos de grande apelo ao público de entretenimento, formando um núcleo secundário de personagens, composto por Janne-Inari-Mikko. Este núcleo secundário de personagens é bastante relevante, pois passam a compor um núcleo dramaticamente dispostos com elementos que mantêm a estrutura do triângulo amoroso melodramático, muito popular no cinema finlandês, combinado à elementos do gênero “comédia romântica” nos moldes norte-americanos – gênero de alto apelo ao público jovem, que compõe a maioria dos

espectadores em salas de cinema na Finlândia, conforme indicam os relatórios do *Suomen Elokuvasäätiö* (2012) e da pesquisa “*The Notion of Cinema Going*” (2003), que será retomada nesta dissertação.

Eles caminham até a casa; o carro da empresa de Mikko, que comercializa eletrônicos para entretenimento está em frente. Janne diz que Mikko deveria estar dormindo e que não “precisaria” acordá-lo, mas enviaria uma mensagem de texto, como desculpa para o furto de combustível. Kapu avisa que há luz de televisão no interior da residência. Mikko sai de casa de sopetão, engatilhando uma espingarda de caça⁹⁰. Ele se depara com Janne furtando combustível de seu carro (Figura 27). Janne tenta criar uma história para ludibriar Mikko, dizendo que iria deixar dinheiro na caixa do correio e elogia o seu negócio de eletrônicos – novamente suscitando a questão tecnológica que será questionada na obra. Mikko, no entanto, não fala nada e apenas os convida a entrar.

Figura 27 - *Frame* com Janne furtando combustível de Mikko, que aparece ao fundo de quadro com uma arma.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Alekski Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Na porta de entrada, os personagens começam a tirar os calçados – um costume finlandês – e Mikko diz que não precisam tirar os calçados, pois ele tem quem limpe, demonstrando sua situação financeira. Tal demonstração é reforçada ao oferecer imediatamente *whisky* irlandês e pelo próprio ambiente de sua casa, com poltronas e sofás de couro e equipamentos eletrônicos modernos. Kapu comenta que Mikko possui dois receptores de televisão e com sua ironia, conta que

⁹⁰ A caça de renas e a pesca são atividades de lazer populares na Finlândia, em especial nas regiões do norte da *Ostrobothnia* (no Oeste da Finlândia) e da Lapônia. As carnes de rena e de peixe integram parte da alimentação tradicional finlandesa. Há, inclusive, empresas de turismo que oferecem pacotes especiais para a temporada de caça.

Inari está brava com Janne porque ele não comprou um receptor para ela (Figura 28 e Figura 29). Isso suscita uma discussão na qual Mikko tenta se impor sugerindo para Janne levar um de seus conversores para ela. A discussão termina quando Mikko dá o argumento final através de uma briga de poder: o preço é o ideal para Janne, é de graça. Janne perde a paciência e empurra Mikko. O pequeno Mikko dá um golpe que derruba Janne, que é muito mais alto que ele, com força no chão. Janne pede um copo de água e vai até a cozinha. Lá, liga por celular para Inari, com sua mão machucada no *freezer*, e pergunta se o conversor é assim tão importante. Inari, que já estava fazendo uma pesquisa de imóveis em Tampere pela internet, diz que sim e que está cansada de tal atitude de Janne, que não busca emprego, pois a crise econômica do país foi cinco anos atrás⁹¹. Enquanto isso, Rähkä fala com sua mãe, uma suposta artista finlandesa⁹² e Mikko pergunta à Kapu se ele continua desempregado e diz para ligar para ele caso canse desta situação. Kapu diz que vai beber até morrer antes de se cansar. Janne urina escondido em uma garrafa aparentemente de cidra e coloca na geladeira de Mikko. Neste momento, em um clima depressivo, Kapu finalmente revela à Mikko que Inari já está fazendo as malas mas que mesmo assim eles estão indo à Rovaniemi comprar um receptor para ela e pede combustível. Mikko pensa por um momento e decide dar um pouco de combustível para eles – mas a razão, descobre-se depois, é justamente ir ao encontro de Inari enquanto Janne vai à Rovaniemi, seguindo a direção oposta.

⁹¹ No início da década de 2000, os Estados membros da União Europeia tiveram um desempenho muito lento da frente econômica e a notável onda de expansão para o oriente, a partir de maio de 2004, fez com que novos problemas emergissem e fossem trazidos à mesa de negociação (MEINANDER, 2009, p. 29). O aumento do desemprego naquele foi uma das consequências.

⁹² Na contemporaneidade, as mulheres compõem a maioria dos criadores e consumidores de artes plásticas na Finlândia.

Figura 28 - *Frame* com Kapu falando sobre os dois receptores de televisão de Mikko, um conectado à televisão e outro sobre a mesinha de centro.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksis Bardy. Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Figura 29 - *Frame* com *close-up* do receptor extra de Mikko.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksis Bardy. Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Mikko aparece na porta de Inari e diz que ouviu que ela precisa de um ajudante para a mudança. Inari responde “*Mikko, perkele!*”, usando o termo com uma conotação positiva de surpresa e em seguida se abraçam (Figura 30).

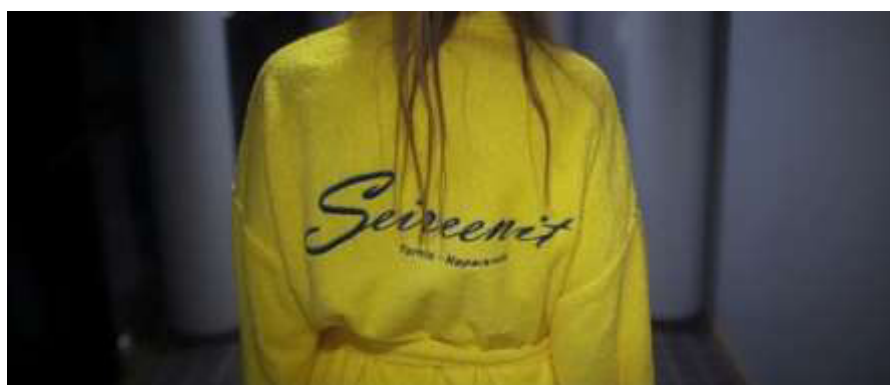
Figura 30 - *Frame* com Mikko e Inari.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksis Bardy. Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Janne, Kapu e Räihä chegam a um outro vilarejo lapão, em uma estação que contém hotel, bar, clube, restaurante e demais serviços. Com uma placa improvisada, Janne passa a oferecer serviço de taxi com o carro de Räihä, mas ninguém se interessa pela oferta. Porém, os taxistas profissionais da região percebem e o perseguem. Janne se esconde a vê uma mulher sueca discutindo com a recepcionista do hotel, parte em sueco e parte em finlandês, sobre ter pago por uma piscina, mas havia gelo nela e, alguém teria que abrir um buraco para que ela e suas colegas pudessem utilizar a instalação que alugaram. Janne aproveita-se da situação e realiza o serviço. A sueca usa um roupão escrito “*Seireenit*” (sereias), e em baixo, “*Tornio – Haparanda*” (Figura 31). Tornio é uma pequena cidade localizada na Lapônia finlandesa que faz fronteira com a cidade sueca Haparanda.

Figura 31 - *Frame* com personagem sueca que usa um roupão escrito *Seireenit* e *Tornio-Haparanda*.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksis Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

A sueca observa Janne, interessada (Figura 32). Ele cobra cinquenta euros pelo serviço prestado. Ao pagar ela flerta com ele e o convence a ir à hidromassagem com elas. Lá, a sueca revela que ela e as garotas que estão com ela são um time feminino de *rugby* subaquático da Suécia. Kapu liga para Janne que conta onde está, mas diz que ainda não terminou o trabalho. A sueca o convida para ir à sauna e tenta manter Janne o máximo de tempo possível lá (Figura 33). No entanto, chega um momento em que ele decide realmente ir embora. É quando ela faz uma chantagem emocional e o joga na piscina. Ela, juntamente com as outras jogadoras, o mantém embaixo da água, até que Kapu aparece e o resgata (Figura 34).

Figura 32 - *Frame* com final do *travelling-in* na personagem sueca, evidenciando que ela agirá.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksí Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Figura 33 - *Frame* com as sereias suecas e Janne



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksí Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Figura 34 - *Frame* com sereias suecas impedindo Janne de ir embora.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksí Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

A narrativa da obra *Napapiirin Sankarit* se desenrola como uma saga em busca do receptor de televisão. Uma odisseia, como o próprio título internacional sugere: *Lapland Odyssey*. A região lapônica é alvo de diversas lendas e mitos desde

a *Kalevala* e a trama fílmica busca tratar de questões da identidade cultural nacional em uma estrutura que explora alegorias. Nesta sequência, “sereias” suecas exploram alegoricamente o ponto da relação entre finlandeses com o povo vizinho. Segundo Chevalier & Gheerbrant (2006, p. 814) sereias são seres mitológicos, “monstros do mar, que seduziam os navegadores pela beleza de seu rosto e melodia de seu canto, para em seguida, arrastá-los para o mar e devorá-los. [...] elas simbolizam a autodestruição do desejo, ao invés de um objeto real e uma ação realizável”. A sequência com as sereias suecas tem o objetivo tanto de enaltecer a ideia de jornada épica, a odisseia pela Lapônia, em que os Heróis do Círculo Polar Ártico – *Napapiirin Sankarit* – enfrentam, sendo um elemento narrativo que atrasa a viagem à Rovaniemi, quanto para tratar da questão intercultural com o povo sueco, que oprimiu a cultura finlandesa que já existia durante os séculos em que a Finlândia pertenceu àquele Reino – motivo, por exemplo, da já citada luta de Mikael Agricola – e também à questão da constante fragilidade das relações dos finlandeses com os povos vizinhos em regiões fronteiriças. O fato de as suecas serem representadas como jogadoras de *rugby*, um esporte “violento”, trás a dimensão de como elas não serão personagens frágeis, mas sim com potencial “destruidor”, como a mitologia acerca das sereias sugere. O debate trazido pela sequência também sugere, de forma menos evidente, de como essa questão intercultural com o povo sueco permanece até os dias atuais. Ainda há, por exemplo, desavenças culturais de alguns finlandeses tanto com o povo vizinho quanto também de alguns finlandeses com a parte da população conhecida como *suomenruotsalaiset* (em finlandês) ou *(finlands)svenkar* (em sueco), que são a minoria linguística finlandesa cuja primeira língua é o Sueco. A crítica é sugerida simbolicamente quando as sereias se declaram suecas mesmo tendo em seu uniforme os nomes de uma cidade sueca e outra finlandesa. Um dos embates que tratam desta questão é o fato de uma razoável parte da população finlandesa não concordar em manter o Sueco como língua oficial nos dias de hoje. A minoria que fala sueco como primeira língua corresponde à 6% da população finlandesa, se concentra especialmente no sul do país e na costa do Golfo da Bothnia, além da província finlandesa Åland, no Mar Báltico, onde todos os habitantes falam sueco como primeira língua. Parte do embate entre finlandeses com os *suomenruotsalaiset* também está ligado, mesmo nos dias de hoje, à mágoas da Guerra Civil de 1918, pois muitos *(finlands)svenkar*

pertenciam às classes sociais mais altas e estas classes estiveram ligadas à Facção Branca⁹³, vencedora da referida guerra. No entanto, é importante ressaltar que a sequência com as “sereias suecas” é alegórica.

Paralelamente, Rähkä e Kapu entram no bar de *karaoke*⁹⁴. Rähkä avista uma mulher que parece ser a vilã final do jogo que ele enfrentava no início do filme. Ele decide ir até ela, que conversava com uma amiga, reclamando que somente ele havia olhada para ela a noite toda. Rähkä pede um autógrafo. Ela, chamada Marjukka, mal acredita que ele a reconheceu e diz que realizou aquele trabalho em Berlin, muito tempo antes, porque estava totalmente sem dinheiro. Em pouco tempo, Marjukka e Rähkä já estão cantando juntos no *karokê* (Figuras 35 e 36).

⁹³ A Guerra Civil de 1918 foi um evento muito doloroso que marcou o início da Finlândia enquanto Estado Independente. A anexação da Finlândia como uma parte da Rússia, em 1809, havia sido um produto de uma grande reação geopolítica em cadeia. Eventos históricos semelhantes levaram à independência plena do país nos últimos estágios da Primeira Guerra Mundial. Desgastada após três anos de luta, a Rússia havia mergulhado em confusões e conflitos internos, e, no despertar da Revolução Bolchevique de Outubro, o Parlamento finlandês proclamou a independência do país em 6 de Dezembro de 1917, com base em uma proposta do Senado. Entretanto, sem a instalação de uma autoridade formal para manter a ordem, em questão de meses, a recém-criada república acabou caminhando para uma curta e violenta Guerra Civil que era, na prática, um componente regional do caos ampliado que tomava a Rússia como um todo (MEINANDER, 2009, p. 20). A Guerra Civil Finlandesa havia jogado as Facções Branca e Vermelha uma contra a outra, em um trágico evento político-ideológico, ou nas palavras de Lauri Töhrönen no início de sua obra *Raja 1918*, “*veli veljeä vastaan* (irmão contra irmão). A Facção Branca Finlandesa, ou *Valkoinen* em seu idioma original, caracterizava-se por ideais políticos, e também militares, que flertavam com a extrema direita. Os *Valkoinen* representavam o lado então tendenciosamente pró-fascista que pretendia governar a Finlândia. Já a Facção Vermelha, ou *Punainen*, representava os ideais social-democratas, mas que eram mascarados pelos *Valkoinen* que os chamavam de socialistas e comunistas — embora de fato alguns vermelhos flertassem com o socialismo e/ou comunismo.

A Guerra Finlandesa de 1918 recebeu muitos nomes, de acordo com as ideologias dos grupos que a denominaram. São eles: Guerra da Libertação, Revolução, Revolta, Guerra Interna, e as mais conhecidas, que são Guerra de Classes e Guerra Civil. Segundo o historiador político Seppo Hentilä (1999, p. 114), “o termo Guerra de Classes se deve a uma interpretação de história social, porque os *Punainen* eram em geral oriundos das classes baixas, em especial da classe trabalhadora e os *Valkoinen*, da burguesia e aristocracia”. O historiador Henrik Meinander (2009, p. 20) lembra que “em maio de 1918, a facção Branca, com o apoio decisivo das tropas alemãs, obteve a vitória sobre a facção Vermelha, que, por parte, havia recebido armamento da Rússia Soviética”.

⁹⁴ A tradição japonesa de *Karaoke* é muito popular na Finlândia. Há mais de 2.000 bares com *karaoke* no país, que também é detentor do recorde do maior número de pessoas cantando em *karaoke*: 80.000 pessoas cantaram a música *Hard Rock Halleluja*, da banda *Lordi*, no Campeonato Mundial de *Karaoke*, em Helsinki em 2006. A referida música levou a Finlândia a vencer pela primeira vez, em 2006, o *Eurovision Song Contest* (competição anual entre músicos de países integrantes da *European Broadcasting Union* – União dos Difusores Europeus – que existe desde 1956).

Figura 35 - *Frame* com início do movimento de câmera que mostra Marjukka e Rähkä cantando juntos



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksí Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Figura 36 - *Frame* com final do movimento de câmera que mostra Marjukka e Rähkä cantando juntos.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksí Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Kapu, que desde o início da obra está bebendo, diz que “somente a partir daquele momento” iria se embriagar, é abordado por uma jovem garota que o convida para dançar (Figura 37). O discurso de Kapu é ironicamente emblemático: “Dançar? Claro. Vamos dançar e conversar. Nós iremos à sua casa. Eu vou te ligar amanhã. Nós vamos nos apaixonar e nos tornar um casal. O primeiro ano será maravilhoso. O segundo, mais ou menos. Nós vamos procriar porque o tempo está passando. Eu vou trabalhar em dois turnos em uma fábrica para que possamos comprar uma casa. Vamos para lá com o bebê. Nós vamos nos separar. Eles vão mudar a fábrica para o Brasil. O banco vai vender a casa por nada. Eu vou começar a beber. Você vai me deixar porque não aguenta a bebida. Eu vou me enforçar” – é importante ressaltar que Kapu é o mesmo personagem que apresentou a sequência de suicídios no início na obra. Perplexa, a garota diz “Ótimo, não dance” e sai. Kapu

diz: “Vamos lá, é uma ótima música” e vira o copo de conhaque. Esta sequência põe em xeque a crise cultural pela qual Kapu passa: a visão pessimista e conformada sobre a vida na Lapônia.

Figura 37 - *Frame* com Kapu sendo abordado por uma garota.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksis Bardy. Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Marjukka e Rähkä vão a um sofá e lá ela mostra a foto de sua filha de cinco anos. Conta que a criança está com o pai, do qual ela se divorciou faz um ano. Ela está muito preocupada com o que ele pensaria de sua situação. Rähkä diz que gosta de crianças e demonstra interesse nela. Eles se abraçam mas minutos depois a mãe dele liga. Ela, que está pintando uma tela com elementos pornográficos, o chantageia para que ele envie uma mensagem de celular com uma foto de Marjukka e diz ao filho que mulheres mais velhas se decepcionariam com os atributos físicos dele. Rähkä entra em pânico e tenta pular a janela do banheiro, mas fica preso. Aqui aparecem fortes elementos da posição da mulher e as novas questões familiares na Finlândia contemporânea. Suvikumpu (2006, p. 7) descreve a mulher finlandesa do século XXI como uma mulher que tem sua própria residência, formação superior e 1,7 filhos; separada do primeiro marido, pratica marcha com bastões⁹⁵ e vive em uma sociedade em que considera óbvia a igualdade efetiva entre homens e mulheres. Allan Tiitta (2009, p. 145) fala que a estrutura familiar finlandesa passou por grandes mudanças nas últimas décadas. Quase metade dos casamentos atualmente acaba em divórcio, a união estável ganhou aceitação e aumenta cada

⁹⁵ Marcha com bastões, também chamada de Caminhada Nórdica, é um esporte finlandês criado pelos atletas de esqui praticantes da modalidade *cross-country* para atender às necessidades de treino nos meses mais quentes do ano, quando não há neve no solo ou a mesma derrete muito rapidamente.

vez mais o número de famílias formadas a partir de segundos casamentos, que podem conter filhos de um ou ambos os cônjuges de um casamento anterior.

O hotel chama resgate para Rāihä, mas Janne é obrigado a pagar com os cinquenta euros que havia recém-conseguido com as suecas. Kapu se auto-intitula líder do grupo. Enquanto aguardam o resgate, no lado de fora do hotel, os taxistas encontram Janne e batem nele.

Enquanto isso, Inari está em sua casa com Mikko que tenta induzi-la a abandonar Janne e mudar para a casa dele, tendo um piso somente para ela, após Inari revelar que se Janne trouxesse o conversor ela daria mais um mês para ele se acertar.

Na estrada novamente, a polícia passa a seguir o carro de Rāihä. Janne, que havia bebido, tenta correr enquanto discute com Kapu. Eles finalmente encostam o carro e Janne tenta trocar de lugar com Rāihä, que estava no banco traseiro, sem sucesso. Janne tenta ludibriar o policial, que revela que inicialmente, a polícia só iria lhes avisar que os faróis estavam apagados, mas que agora vão pedir o teste do bafômetro (Figura 38). A polícia apreende as chaves do veículo até a manhã seguinte e sugere que eles peguem um taxi. Mas assim que os policiais vão embora, Janne faz uma ligação direta no carro. Kapu e Janne começam a discutir novamente e Kapu tenta forçar Janne a mudar de direção. Os policiais estão dentro da viatura parada, conversando e ouvindo música, quando presenciam em sua frente o carro de Rāihä tombando. Para intensificar dramaticamente esta cena, a trilha musical suave que os policiais ouviam no carro muda de posição diegética para extradiegética enquanto ocorre o tombamento em *slow motion* (Figura 39).

Figura 38 - *Frame* com policial abordando os protagonistas



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksis Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Figura 39 - *Frame* com o acidente de carro

Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Alekski Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Na viatura e vestindo uma das capas do estofado do carro de Rähkä, Janne liga pelo celular para pedir ajuda para Inari (Figura 40), que já estava colocando sua mobília⁹⁶ no carro de Mikko. Inari revela para Janne que não aguenta mais aquela situação porque ele não consegue cuidar nem de coisas simples e revela que ela está grávida (Figura 41). Esta cena é importante para a estrutura dramática da obra após o acidente de carro. Field (2001, p. 112) diz que a cena é o elemento isolado mais importante do roteiro e seu propósito é mover a história adiante. A revelação de gravidez é um forte elemento dramático que impulsiona Janne a não desistir de seu objetivo.

Figura 40 - *Frame* com Janne ligando para Inari após o acidente de carro.

Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Alekski Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min)

⁹⁶ Nesta sequência de mudança, aparece Mikko carregando uma das mais famosas cadeiras do designer finlandês Alvaar Aalto. Esta imagem pontua o fato descrito por Vesikansa (2009, p. 95) de que o *design* se tornou um conceito ainda mais abrangente com seu novo *status* como fator de sucesso econômico e não meramente um fenômeno cultural elitista. A escolha da obra de Aalto atua como mais um forte elemento cultural regional valorizado. A imagem também corrobora com o fato apontado por Kolbe (2009) de que as mulheres são as principais consumidoras de *design* na Finlândia no tempo presente.

Figura 41 - *Frame* com Inari que revela sua gravidez



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksis Bardy. Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Os policiais os deixam em um bar de beira de estrada. Lá, eles encontram um outro trio inimigo do município de Kittilä – uma cidade da Lapônia finlandesa com aproximadamente 6.300 habitantes, na qual possui uma das mais famosas estações de esqui do país. É também famosa como a cidade mais fria da história da Finlândia após atingir a marca de -51.5 graus Celsius, registrado em janeiro de 1999. Assim como as sequências no outro vilarejo lapão e a interação com personagens de Tornio, a entrada dos personagens de Kittilä atua na abordagem de *Napapiirin Sankarit* que busca mostrar a Lapônia também através de personagens de várias cidades daquela região. Kapu e Rähkä vão lutar corpo-a-corpo com os rapazes de Kittilä fora do bar e Janne sai em seguida, mas não para brigar. Ao abrir a porta é possível ouvir os rapazes urrando e gritando “*perkele*” durante a briga. A obra *Napapiirin Sankarit*, como já destacado anteriormente, aborda uma odisséia na Lapônia através de alegorias. Nesta sequência, aparentemente simples, há uma alegoria referente à luta. Liisa Suvikumpu aponta que:

No princípio da Idade Moderna inicia-se um período de centenas de anos de guerras em que a já conhecida persistência foi necessária. Na Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), os soldados da Cavalaria Finlandesa ficaram conhecidos como “*Hakkapeliitta*” por fazerem surtidas destemidas nos campos de batalha, encorajando uns aos outros com gritos assustadores em língua finlandesa (SUVIKUMPU, 2006, p.3).

Meinander (2001, p. 38) comenta que os ataques da referida guerra

começavam com uma salva de tiros dos mosqueteiros e da artilharia, e em seguida, a cavalaria galopava com espadas em punhos. Quando o inimigo dispersava, a artilharia carregada por cavalos era rapidamente trazida para a frente para recarregar as armas de fogo. A formação livre de cavalaria que atacava diretamente as linhas inimigas se encaixava perfeitamente ao

perfil dos soldados finlandeses: de ótimo físico e motivados, porém com deficiência no treinamento de táticas militares. Sua mobilização era efetuada de maneira voluntária, através do sistema de provisões, o que permitia uma redução de trinta *riksdaler*⁹⁷ nos impostos anuais por manter um cavaleiro armado à serviço da Coroa [Sueca]. O grito de guerra da cavalaria “*Hakkaa päälle*” (*Cut them down* [expressão de linguagem sem tradução] algo como “corte-os ao meio”, “faça-os em pedaços) logo originou o apelido *hakkapellitat* (*hackapeliter*, em sueco), o que acabou se tornando sinônimo do espírito de luta finlandês em geral (MEINANDER, 2011, p.38).

Janne se distancia e vai em direção ao carro capotado. Ele ergue parcialmente o carro e comemora dizendo “*perkele*” (Figura 42 e Figura 43). Mas em seguida, o carro cai sobre ele. Kapu e Râihä vão resgatá-lo e enquanto desviram o carro, Janne conta que Inari está grávida (Figura 44).

Figura 42 - *Frame* com Janne desvirando o carro tombado



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksí Bardy. Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Figura 43 – *Frame* com Janne comemorando que ergueu o carro, com a expressão *Perkele*.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksí Bardy. Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

⁹⁷ *Riksdaler* é a moeda sueca cunhada pela primeira vez em 1604. *Riksdaler* é ainda usado como termo coloquial para *Svensk Krona* (Coroa Sueca), moeda oficial da Suécia nos dias atuais.

Figura 44 – *Frame* com Kapu e Rähkä erguendo o carro que caiu sobre Janne.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Alekski Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Eles retomam seu caminho em direção à Rovaniemi e alguns quilômetros à frente veem alguns russos – julgando pelas roupas, pelo chapéu de pele e quiçá pela placa do carro – na beira da estrada com uma rena, aparentemente atropelada. Kapu ironiza dizendo que é uma boa ideia ficarem por ali. Janne diz que alguém pode se ferir. Rähkä diz que os russos já cavaram a cova deles – dos finlandeses, se referindo às guerras enfrentadas contra a Rússia. Janne para o carro e oferece ajuda (Figura 45). Em inglês, os russos dizem que acharam aquela rena e que gostaria de comê-la⁹⁸. Janne diz que pode prepará-la por duzentos euros. Os russos emprestam roupas para eles e enquanto praticam tiro o alvo com pistolas de *paintball*, Janne pendura a rena e tenta matá-la, aterrorizado. Os russos desconfiam e Janne diz que é uma tradição (Figura 46).

Figura 45 - *Frame* com Janne falando com os russos.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Alekski Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min)

⁹⁸ A carne de rena é muito consumida na Finlândia, juntamente com a carne de peixe e com a salsicha finlandesa (*suomalainen makkara*).

Figura 46 - *Frame* com Janne matando a rena enquanto os russos que praticavam tiro ao alvo observam.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksis Bardy. Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Räihä vai preparar a rena enquanto Janne conversa com um dos russos, Sergei, sobre a saga deles até Rovaniemi, mostrando fotos de Inari em seu celular (Figura 47). Após Sergei sair da sala, Räihä pergunta à Janne se ele acha que ele deveria ter ficado com Marjukka no hotel.

Figura 47 - *Frame* com Janne mostrando fotos de Inari pelo celular.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksis Bardy. Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Enquanto isso, Kapu bebe com o outro russo, Pjotr, em uma banheira (Figura 48). Pjotr não fala inglês nem finlandês – com exceção de *Suomi* – que é o nome do país Finlândia e de seu idioma, em sua língua original – e *Perkele* – a conhecida interjeição/palavrão finlandês. Kapu, que é o narrador do filme e das histórias de suicídio, decide aproveitar a ignorância de Pjotr para falar. Ele diz que seu “velho”

trabalhava em uma fábrica de papel⁹⁹. Ele se enforcou quando a fábrica mudou-se para o Brasil¹⁰⁰. Kapu diz que entende, pois no Brasil se faz 15% de lucro enquanto na Finlândia, apenas 12%¹⁰¹. Ele começa a divagar sobre como deve ser difícil se enforçar, que é necessário uma corda grossa o suficiente para quebrar o pescoço, até finalmente brindar pela “droga de mundo” em que vivem. O brinde explicita a concepção pessimista que Kapu tem em relação ao contexto contemporâneo e a vida na Lapônia, apontando uma visão oposta à imagem romantizada que a região possui internacionalmente.

Figura 48 - *Frame* com Kapu e Pjotr.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. *Dome* Karukoski; Aleksi Bardy. Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Janne liga para Inari enquanto procura por Sergei, que deve pagá-lo. Sergei, no entanto, está dormindo profundamente em cima da cama. Janne, ainda com o celular nas mãos, pega a carteira de Sergei e começa a contar o dinheiro. Inari diz à Janne que está indo embora. Pjotr entra no quarto e se depara com Janne visivelmente abalado, com o celular em uma mão e a carteira de Sergei em outra, ao

⁹⁹ A indústria florestal tem sido muito importante para a economia finlandesa ao longo da trajetória histórica daquele país. Desde a Idade Média, a exportação sempre dependeu da abundância florestal. Na década de 1870 a Finlândia iniciou o caminho da industrialização com a ascensão da indústria de processamento de madeira (VESIKANSA, p.71). Atualmente a indústria florestal finlandesa é responsável por 18% do valor da produção industrial no país e por 15% dos empregos industriais na Finlândia.

¹⁰⁰ Desde o final do século XX, diversas grandes empresas e indústrias finlandesas passaram a produzir no Brasil, em especial, mas não apenas, na Zona Franca de Manaus, como a Nokia e a Wärtsilä, que atua no fornecimento de motores e prestações de serviços para navios e usinas termoeletricas.

¹⁰¹ Cada vez mais, no século XXI, o Brasil é bem-visto pelos finlandeses como parceiro econômico ideal. Em Janeiro de 2010, o jornal finlandês *Helsingin Sanomat* publicou a matéria *Onneksi meillä on Brasilia*, cuja tradução significa “Felizmente nós temos o Brasil”, na qual traça de forma celebrativa a trajetória política e econômica do Brasil a partir do governo de Fernando Henrique Cardoso e afirma que, se o Brasil se mantiver na mesma linha, o país será exatamente o tipo de parceiro que a Europa precisa, e vice-versa.

lado do russo caído (Figura 49). Pjotr imediatamente persegue Janne, Rähkä e Kapu com sua espingarda de pressão de *paintball* (Figura 50). Os finlandeses sobem em um veículo motorizado para neve, sem rodas, com um sistema deslizante como esquis, e fogem pela floresta. Pjotr os segue, correndo e atirando (Figura 51 e Figura 52). A carteira de Janne cai de seu bolso, Pjotr junta e pára de segui-los. Esta sequência traz uma nova alegoria, referente à Guerra de Inverno. Meinander (2009, p. 22-25) diz que durante o referido conflito bélico, as unidades finlandesas aproveitaram-se das florestas para destruir as barulhentas e motorizadas divisões soviéticas. As tropas inimigas passaram a temer as patrulhas de esqui finlandesas, que podiam aparecer a qualquer momento sem fazer ruído. A sequência de *Napapiirin Sankarit* traz uma imagem irônica dos finlandeses contemporâneos – os três protagonistas fogem em um barulhento veículo de neve de um único russo atirando com uma pistola de *paintball* pela floresta – completamente diferente dos soldados que lutaram sem se esquivar do exército inimigo durante a guerra.

Figura 49 - *Frame* com Janne ao lado de Sergei, que está dormindo profundamente, gerando um mal entendido com Pjotr.



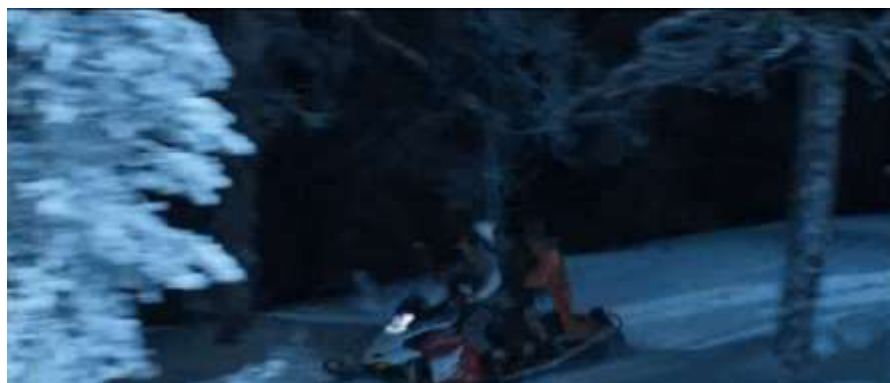
Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksy Bardy. Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Figura 50 - *Frame* com Pjotr, que inicia a perseguição com uma toalha vermelha e botas.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksy Bardy. Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min)

Figura 51 - *Frame* com protagonistas fugindo em um veículo motorizado para neve.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksí Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Figura 52 - *Frame* com Pjotr perseguindo e atirando nos finlandeses pela floresta.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksí Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Janne, Kapu e Rähä vão parar “no meio do nada”, em uma região com neve por todos os lados nos arredores da floresta taiga, com uma grande aurora boreal ao fundo, quando o veículo para. Eles estão com poucas roupas e muito frio. Janne, entre muitos “*perkele*”, inicia um discurso sobre sua situação: “*Perkele! Perkele!* O que eu fiz para merecer isso? Telefones fixos eram ótimos. É minha culpa que algum idiota inventou os celulares? Ou que algum idiota decidiu parar com a transmissão analógica de televisão? Eles querem me matar? Por que todos estão contra mim?” (Figura 53).

Figura 53 - *Frame* com Janne.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksis Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

O povo finlandês, no geral, tem sido afetado e se mostrado interessado em novas tecnologias em diversos momentos de sua história, em especial no período pós-guerra. Castells *apud* Meinander (2011, p. 201) enfatiza particularmente a habilidade da sociedade finlandesa para liderar os avanços na cultura de TI (tecnologia da informação), sem qualquer redução evidente na prestação do bem-estar do país.

O trunfo não é apenas da Nokia, mas da desregulamentação das telecomunicações e do investimento financeiro do Estado na indústria de TI. Igualmente importante foi o sistema de educação gratuito e bem-desenvolvido, que foi financiado pela tributação em geral e de forma muito eficaz promoveu talentos nesta esfera (CASTELLS *apud* MEINANDER, 2011, p. 201).

As desregulamentações citadas por Meinander referem-se à telecomunicações e transmissão midiática de televisão e rádio. Meinander (2011, p.202) fala que na década de 1930 surgiu um monopólio estatal sobre as chamadas telefônicas de longa distância mas outras redes privadas de telefonia continuaram existindo e isso permitiu a existência de um interesse comercial em satisfazer a demanda do consumidor para a tecnologia moderna e fácil, o que foi fundamental para a iniciativa privada continuar investindo no setor e para conseguir que o estado abandonasse o monopólio em meados dos anos 1980. Em 1989, a tecnologia GSM foi investida pela operadora Radiolinja e pela empresa Nokia, o que imediatamente estabeleceu uma rede funcional para telefones celulares e isso impulsionou novos investimentos, o que repercutiu em preços mais baixos de linhas fixas de telefone na Finlândia em comparação com outros países, entre 1992-94, quando a internet

passou a ser usada sob a forma “www”. No caso da transmissão midiática, a desregulação foi similar. Ainda segundo Meinander (2011, p.202-203), em meados dos anos 1970 uma companhia particular de televisão a cabo introduziu transmissões regulares na Finlândia. Sua lucratividade aumentou consideravelmente no início dos anos 1980, quando canais internacionais via satélite criaram uma demanda por uma maior variedade de programas na televisão a cabo e, após o estado relaxar seu monopólio televisivo, um canal de televisão financiado por investidores privados foi montado em 1985. Quatro anos depois este canal fundiu-se com a já estabelecida MTV, que já realizava transmissões através dos canais estatais. Com essa fusão, todas as empresas de televisão comerciais foram designadas para um canal de televisão separado daquele da televisão estatal. Ainda outro canal privado de televisão iniciou transmissões nacionais na segunda metade dos anos noventa.

Devido ao domínio da indústria de entretenimento americana no campo audiovisual, nunca houve nenhuma clara distinção entre uma cultura televisiva nacional e internacional. Quando os canais globais via satélite lançaram sua descoberta em meados dos anos 1990, a YLE – Companhia Finlandesa de Radiodifusão – assim como outras TV’s públicas – tiveram que conter seu objetivo educacional e aumentar sua produção de entretenimento leve. Essas transformações não aconteceram do dia para a noite, mas com a transição gradual para as transmissões digitais entre os anos 2001-07, diversos canais estatais adicionais foram inaugurados, facilitando a distinção entre programas informativos e de entretenimento. As mudanças no rádio foram praticamente idênticas. Companhias de rádio comerciais entraram em cena na metade dos anos 1980 e logo capturaram uma porção significativa dos ouvintes, mas a YLE conseguiu se reinventar, adaptando seu conteúdo e adotando a tecnologia digital (MEINANDER, 2011, p. 203).

Henrik Meinander (2011, p. 203) enfatiza ainda que todas essas vastas mudanças tecnológicas apareceram ao mesmo tempo que a quebra na integração política da União Soviética e da Finlândia com o oeste europeu. Portanto, não é exagero afirmar que a fase mais independente da história política e cultural da Finlândia já teve seu momento, no alvorecer do século XXI. Tornou-se cada vez mais difícil perseguir uma política de protecionismo econômico ou cultural. A cultura digital global e da União Europeia estão constantemente criando novas interfaces e práticas que começaram a modificar a personalidade de uma identidade especificamente finlandesa. Em decorrência deste cenário, o sentido de nacionalismo se dissipa e uma nova concepção de identidade vai sendo formada. A

história global e interconectada se impõe sobre a história nacional no tempo presente.

O Estado de Bem-Estar Social forneceu uma boa base para a revolução técnica no setor de TI também em outros aspectos. A transição de uma sociedade agrária para uma sociedade de serviços de alta tecnologia ocorreu mais tarde e mais rápido na Finlândia que em outros países industrializados. Quando isso foi combinado à uma curva de crescimento mais acentuada que naqueles outros países, a Finlândia atingiu o mesmo nível de renda em 1990 que o Estado de Bem-Estar Social da Suécia, estabelecido antes.

A grande crise dos anos noventa trouxe uma grave recessão na produtividade e estado de receitas, mas como a situação tinha sido compensada por grandes empréstimos, ambas as autoridades estaduais e locais conseguiram manter os seus serviços sociais e oportunidades educacionais até que a economia se recuperou, que ocorreu por volta 1995.

Algumas condições amadureceram para uma ampla distribuição geográfica e social da tecnologia de informação. A redistribuição de renda pelo Estado tornou possível, mesmo para aqueles com renda bastante baixa, adquirir tecnologia, como telefones celulares e conexões de banda larga. Também passou haver boas conexões de Internet em escolas, bibliotecas e na maioria dos locais de trabalho. Não surpreendentemente que em 1997 a Finlândia foi avaliada como a nação mais conectada à web no mundo. Logo perdeu esta posição, mas, por outro lado, a sua indústria de TI tem trabalhado constantemente em setores inexplorados da economia digital mundial. Pelos padrões internacionais, o setor na Finlândia tem se mostrado extremamente receptivo a todos os tipos de tecnologia moderna.

Considerando o processo de transformação tecnológica da Finlândia nos últimos cem anos, fica claro que essa receptividade às novas tecnologias remonta muito tempo antes de 1990. Finlândia se aproximou das nações industrializadas mais ricas com a liderança tecnológica ao longo do século XX, mas os maiores avanços foram obtidos das mudanças estruturais dos anos do pós-guerra, quando a maioria da geração mais jovem foi desenraizada, geográfica e socialmente, criando e habitando um vácuo cultural, no qual um padrão rapidamente crescente de melhoria dos níveis de vida e de conquistas da educação permitiram aos indivíduos e à sociedade fazer pleno uso da mais recente tecnologia no dia-a-dia (MEINANDER, 2011, p. 202).

Este cenário apresentado por Meinander destaca a situação especialmente daqueles que, no pós-guerra, mudaram-se das zonas rurais para os centros urbanos e, no caso do século XXI, daqueles que se deslocam para estudar em Universidades ou trabalhar nos centros urbanos. Em *Napapiirin Sankarit*, a crise do personagem Janne mostra que ele faz parte da pequena parcela da população de sua geração que não buscou mudar sua vida para adquirir melhores condições de vida por meio da educação e usufruir as facilidades e conforto proporcionadas pela tecnologia. Ao longo de toda a obra, elementos tecnológicos aparecem na vida dos personagens. O personagem pai de Inari possui renda a partir de uma loja de equipamentos

eletrônicos em Rovaniemi. Os personagens Mikko e Hatunen vendem equipamentos eletrônicos no vilarejo lapão onde a história fílmica se inicia. Embora o filme não explicita, Inari parece ter uma formação superior à de Janne, pois a obra aponta que ela trabalha e sustenta a casa com uma renda considerável, pois em sua casa são encontrados tanto alguns eletrônicos, como computador e aparelho de som, quanto peças de design, como a já citada cadeira criada por Alvar Aalto. Inari possui ainda seu próprio carro enquanto Janne está desemprego e possui apenas um modelo simples e desatualizado de telefone celular, em uma época em que os *smartphones* já haviam se popularizado.

Este momento de crise é o clímax dramático do filme e torna claro o conceito de *neo-realismo psicológico*, pois o maior conflito e tensão dramática da obra toda se passa somente na mente do protagonista. É também quando a questão da crise de identidade cultural atinge seu ápice. O personagem Janne, um lapão simples e com instrução básica, sente-se frustrado por ter que se adaptar ao uso de novas tecnologias e viver em um mundo globalizado e interconectado midiaticamente, mesmo residindo em uma região com dois habitantes por quilômetro quadrado acima do círculo polar ártico.

Uma grande tempestade de neve começa, e a trilha sonora da primeira sequência da obra retorna, lembrando que momentos de crise levaram gerações de homens finlandeses a cometer suicídio. Paralelamente, Inari ouve no rádio que a tempestade com ventos de 21 metros por segundo pode passar dentro de três horas. Os rapazes se aproximam, a fim de se esquentarem. O velho pinheiro onde ocorrerem os suicídios é mostrado no meio da tempestade, balançando, acompanhado pela mesma trilha sonora da sequência inicial e incitando a dúvida existencial dos personagens, até a tempestade passar (Figura 54). Esta sequência é um momento-chave da trama, pois aponta o âmago da crise identitária cultural finlandesa. A imagem do pinheiro com a trilha dos suicidas representa que a situação de Janne, Kapu e Rähkä chegou ao fim e que não há saída.

Figura 54 - *Frame* com o pinheiro durante a tempestade.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksí Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

No entanto, os personagens resistem. Cobertos pela neve, eles “ressurgem” e cavam para resgatar o veículo (Figura 55). Esta cena é emblemática e marca simbolicamente o “renascimento” dos personagens, a partir deste momento, eles agirão de uma nova forma na história. A alegoria histórica que sugere a Guerra de Inverno retorna. A Guerra de Inverno durou três meses e meio, em um inverno “excepcionalmente frio”, apontado pela historiografia como “o mais frio da história” (MEINANDER, 2009, p. 25) e os finlandeses resistiram àquelas condições extremas, sobreviveram unidos e motivados pelo *sisu*. Na sequência anterior, o desempenho dos protagonistas foi representado de forma irônica e vergonhosa em uma alegoria referente à *Talvisota*. No entanto, após enfrentarem o clímax dramático e superarem o momento de maior crise de sua trajetória, eles se transformam e podem começar a demonstrar sua faceta de bravura e heroísmo, vencendo a adversidade tão dignamente quanto seus antepassados que venceram a Guerra de Inverno.

Figura 55 - *Frame* com protagonistas ressurgindo após o fim da tempestade.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksí Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Räihä tenta conexão por celular, mas não há rede. Eles conseguem religar o motor do veículo para neve e retornam às instalações onde estão os russos. Lá eles rapidamente deixam as roupas russas que usavam, vestem as suas próprias roupas e saem com o carro de Räihä. A mãe de Räihä liga para ele, que não atende. Kapu diz que seus pés estão anestesiados. Janne fala que o levará a um hospital em Rovaniemi. Kapu questiona porquê ainda estão indo à Rovaniemi se Inari já estava se mudando. Nesta sequência, a linguagem cinematográfica é pós-moderna, com *efeito clipe*, no qual a música se impõe na cena e no ritmo de sua montagem. Eles chegam a uma encruzilhada na qual há uma placa indicando Rovaniemi para um lado, e *Yllästunturi*¹⁰² e *Äkäslompolo*¹⁰³ para o outro. Janne suspira e diz para Kapu que irá conseguir o conversor de qualquer forma, e que eles podem sair do carro se quiserem (Figura 56). Esta sequência é muito importante para a subversão do *sisu* na trama. Conforme já demonstrado, o *sisu* é uma importante característica cultural finlandesa que esteve presente nos principais momentos da história do país. Porém, com a forte entrada de elementos culturais externos no país, em especial sua atuação no início do século XXI, o *sisu*, heróico e poderoso, foi, aparentemente, sendo “esquecido”, abandonado, por finlandeses desanimados, inconscientemente, pelo fato de comporem uma nação que batalhou por séculos para ter sua identidade e sua cultura valorizada mas que no tempo presente vive em uma rede interconectada com outras culturas, bombardeados diariamente por elementos culturais externos em seu país. Seppo Knutiila (1999, p. 292) fala que nos dias atuais, muitas pessoas na Finlândia compartilham da opinião de que o *sisu* é um mito, ou meramente um mito ou um produto intencional da imaginação. No entanto, *Napapiirin Sankarit* traz a ideia de que o *sisu* não é apenas um mito e não deixou de existir no interior do povo finlandês. A energia e a força explicitadas pela expressão *Perkele!*, muitas vezes usadas como palavrão ao longo da trama e na vida das pessoas na Finlândia, os carrega adiante e lhes traz a mesma garra, a mesma persistência, a mesma força que o *sisu*, mas expressado de uma forma contemporânea. Aqui também fica explícita qual é a Necessidade Dramática dos

¹⁰² *Pallas-Yllästunturi* é o terceiro maior parque nacional finlandês, abrangendo os municípios Kittilä, Enontekiö, Kolari e Muonio.

¹⁰³ *Äkäslompolo* é um pequeno vilarejo no município lapão Kolari, localizado ao lado de um lago com o mesmo nome. *Äkäslompolo* é, juntamente com *Ylläsjärvi*, a cidade principal para o turismo na estação de esqui *Yllästunturi*, também conhecida como *Ylläs*, que dispõe de mais de 330km de trilhas para esqui *cross-country* e 61 pistas para esqui alpino, além de 29 teleféricos. Há também na região diversos hotéis e casas de férias.

personagens principais, de acordo com o *paradigma da estrutura dramática* hollywoodiana. No início da obra, a necessidade dramática parecia ser conseguir um *digiboksi*, mas com este segundo *Plot Point* fica claro que a necessidade dramática dos personagens principais era reencontrar sua identidade cultural finlandesa, reencontrar sua força interior, seja expressa como *sisu* ou como *perkele*. É neste momento que o título original do filme, *Napapiirin Sankarit* deixa de ter o sentido irônico e depreciativo apresentado na sequência dos suicidas e passa de fato a ter o sentido triunfante de *Heróis do Círculo Polar Ártico*.

Figura 56 - *Frame* com o carro no momento do segundo *Plot Point*.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Alekski Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

3.4 A CONQUISTA DO DIGIBOKSI E O RESGATE DO SISU

Esta sequência demarca o Segundo Ponto de Virada, que finaliza o Ato II e inicia o Ato III, ou *Resolução*.

Segundo Field:

O Ato III é uma unidade de ação dramática que vai do fim do ato II até o fim do roteiro, e é mantido coeso dentro do contexto dramático conhecido como resolução. Resolução não significa fim. Resolução significa solução. [...] O Ato III *resolve* a história; não é o seu fim. O fim é aquela cena, imagem ou sequência com que o roteiro termina; não é a solução da história (FIELD, 1999, p. 5-6).

Kapu, ironicamente agradece por Janne dar-lhes escolha. Mas Rähkä decide mesmo sair e seguir a pé até o hotel.

Kapu e Janne chegam em Rovaniemi. Janne diz que Kapu pode dirigir até o hospital se quiser, enquanto para em um posto de gasolina, pega um balde de

limpeza com água e deixa algumas moedas. Janne diz que os bares estão quase fechando, que em breve haverá movimento nas ruas. Kapu se irrita, manda Janne entrar no carro e diz que ali não é a Índia¹⁰⁴, que é Rovaniemi, quase cinco horas da manhã e que faz -15 graus Celsius. As ruas estão desertas. Janne revida dizendo que caso aquela ideia não dê certo, ele vai pensar em outra coisa (Figura 57). Kapu entra no carro e dirige por poucos metros. Um carro se aproxima, diminui a velocidade, Janne fica na expectativa de por sua ideia em prática, mas o carro passa por Janne, o ignorando completamente. Kapu observa, pensativo. Ele dá a ré e pergunta se Janne não pensou nos detectores de tráfego.

Figura 57 - *Frame* com Janne e Kapu em Rovaniemi.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksis Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

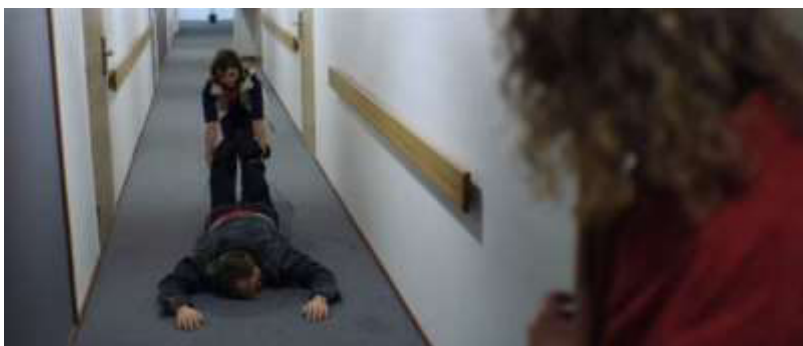
Paralelamente, a mãe de Rähkä liga para ele e diz que não consegue dormir porque não sabe onde ele está. Ele responde, entrando no Hotel *Saaga*¹⁰⁵, que ela não entende, mas ele quer romance. Tapio Rähkänen diz à recepcionista que quer falar com sua irmã Marjukka, mas ela percebe a mentira e não permite. Ele pula para o lado de dentro do balcão, acessa o sistema e invade o hotel. A recepcionista vai atrás dele com uma arma de defesa pessoal de choque. Ela o atinge, já no andar do quarto de Marjukka. Ele cai, mas persiste, se arrastando pelo chão. A recepcionista continua dando-lhe choques. Mas ele consegue chegar à porta do

¹⁰⁴ Nota-se que ao longo da obra, Kapu traz várias referências aos países do grupo BRIC (Brasil, Rússia, Índia e China – a África do Sul passou a compor o grupo BRICS somente em 2011, após o lançamento do filme), reclamando sobre a situação da Finlândia. Ele aponta o último suicídio no momento em que o personagem é enviado para trabalhar na China, cita o Brasil, reclama quando encontram os russos e no final cita a Índia, representando a visão supostamente injustiçada que o personagem tem em relação ao contexto também econômico finlandês.

¹⁰⁵ O Hotel *Ylläs Saaga*, do patrocinador do filme, *Ylläs*, é um dos mais famosos na região do parque *Yllästunturi*.

quarto e bater, mesmo caído no chão e quase sem forças. Marjukka abre a porta e vê a recepcionista puxando forçosamente Räihä desmaiado (Figura 58). Esta sequência demonstra a transformação do personagem Räihä, que também reencontrou sua força interior, sua perseverança, seu *sisu* ou seu *perkele*. No início da obra, ele era um personagem inerte e conformado com sua situação, solteiro e dependente da mãe superprotetora, sonhando com uma mulher que existia virtualmente em um jogo caça-níquel. Após o segundo ponto de virada, ele assume o papel de herói em sua própria vida e vai em busca da mulher real.

Figura 58 - *Frame* com Räihä, que chega desmaiado à porta de Marjukka, após levar vários choques.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksis Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Em Rovaniemi, Janne permanece na esquina com o balde de limpeza, à espera de algum carro. Um taxi se aproxima, mas a água do balde de Janne congelou. Mesmo assim, ele tenta iniciar a limpeza do vidro do taxi. Neste momento, a passageira, que é uma jovem moça provavelmente voltando de alguma festa, passa mal e suja o banco de trás do carro com vômito. Irritado, o taxista começa a fazer as contas sobre quanto gastará na limpeza, reclamando para ela. Janne ouve e se dispõe a limpar. Janne e Kapu então fecham um acordo para limpar a frota toda do taxista (Figura 59).

Figura 59 - *Frame* com Janne e Kapu limpando a frota do taxista.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Alekski Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Às seis horas e trinta minutos da manhã, Janne e Kapu chegam à loja do pai de Inari, que ainda os esperava. O dono da loja reclama da demora. Janne dá-lhe todo o dinheiro e compra o melhor conversor disponível (Figura 60).

Figura 60 – *Frame* com Janne, que finalmente consegue comprar o receptor televisivo.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Alekski Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Paralelamente, Inari, na casa praticamente vazia, está terminando de selecionar o que é dela o que deixará para Janne. Ela está observando a coleção de CD's musicais e em primeiro plano está um álbum da rádio *Iskelmä*, patrocinadora do longa-metragem. Inari pede para Mikko esperar amanhecer, já que ela prometeu que esperaria Janne até às nove horas da manhã. Este pedido demonstra mais uma característica cultural finlandesa, que é cumprir a palavra.

os finlandeses têm uma atitude especial para as palavras e fala: as palavras são levadas a sério, e as pessoas devem manter o que dizem. Os finlandeses escolhem cautelosamente o que irão dizer e esperam que os outros façam o mesmo. Eles consideram acordos verbais e promessas vinculativas, não somente de sua parte, mas também da parte dos outros, e consideram que as palavras permanecem essencialmente com o mesmo

valor, independentemente de quando e onde foram proferidas (ALHO, 2010, sem paginação).

Neste momento Inari decide esclarecer com Mikko se há algum mal-entendido de que eles começariam a namorar. Mikko declara-se para ela e apela sexualmente para sua atração por ela, mas de forma cômica (Figura 61). Esta sequência faz referência às obras cinematográficas finlandesas do início do século XX correspondente à “onda do cinema erótico”, com uma abordagem cômica e leve de intenções sexuais, as quais são apenas sugeridas, mas nenhuma cena explícita é mostrada. Ela entra no quarto e fecha a porta, ele finge que vai embora.

Figura 61 - *Frame* com Mikko e Inari.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksii Bardy. Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Já amanhecendo, Janne deixa Kapu em casa, que comemora a “conquista do *digiboks*”. Janne diz que provavelmente Inari levou a televisão. Kapu diz que no dia seguinte eles podem ir comprar uma televisão. O amigo completa, “na cidade”. Kapu, que narrou os suicídios e acompanhou seus amigos na saga pela Lapônia, fica observando, pensativo, o carro se distanciar (Figura 62). Ele entra em casa, enche meio copo de bebida alcoólica, senta no sofá sem beber e fica pensando (Figura 63). Ele larga o copo sobre uma mesinha, levanta-se, pega um machado que estava ao lado de algumas cordas grossas – elementos que ele citou em sua conversa sobre suicídios com Pjotr – e sai (Figura 64). Esta sequência é muito importante, pois demarca que o personagem Kapu finalmente terminou de se transformar. O resgate do seu *sisu* interior, ou do seu *perkele*, fica completo neste momento, mas os espectadores somente terão certeza com a última cena do filme.

Figura 62 - *Frame* com Kapu observando o carro se distanciar, pensativo.



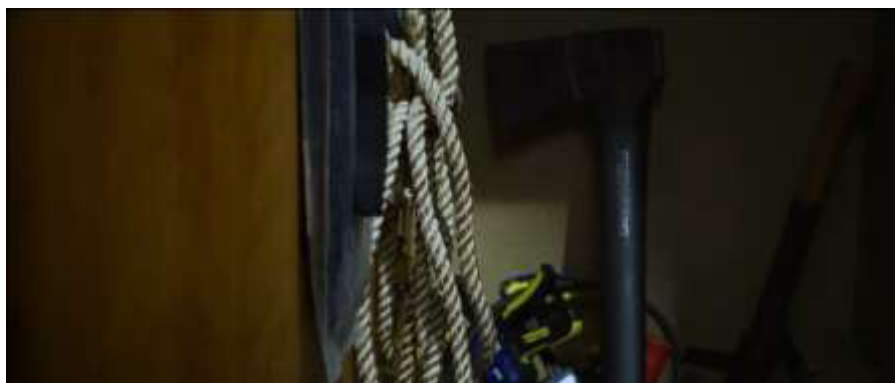
Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Alekski Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Figura 63 - *Frame* com Kapu sentado pensativo e sem beber. A bebida está em sua frente.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Alekski Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Figura 64 - *Frame* com machado ao lado de cordas grossas



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Alekski Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Às 9h10min da manhã, Mikko vê Janne chegando com o conversor. Janne observa o carro de Mikko em frente à sua casa, desanimado. Mikko entra no quarto

de Inari e enquanto ela dorme ele tira sua roupa, espalha pelo cômodo suas roupas e as dela e deita nu, ao lado da moça, na cama, fingindo que dorme. Janne abre a porta do quarto e pensa que Inari e Mikko dormiram juntos. Ele vai até a frente de sua casa, tira o conversor da caixa e o destrói (Figura 65). Mikko observa pela janela e começa a se vestir. Janne fica pensativo em frente a casa e ouve-se o som do velho pinheiro dos suicídios, ao fundo. Trata-se do som somente do pinheiro, sem música, indicando que Janne ainda possui um pouco de dúvida. Porém, Janne decide seguir em frente e entra em casa. Mikko ouve que Janne entrou em casa novamente e tira suas roupas mais uma vez e volta para a cama de Inari. Janne prepara um simples café da manhã, com ovos cozidos para eles três e vai até o quarto. Ao bater na porta, Inari acorda, vê que Mikko está lá e briga com ele, expulsando-o (Figura 66). Então ela vê Janne e pergunta o que há de errado com eles, homens. Janne percebe a situação e Inari sorri, perguntando se ele trouxe o conversor. Janne esquiva-se, dizendo que há algumas variáveis, mas que ele pode explicar. Ele senta na cama e Inari se aproxima. Ela percebe o rosto machucado de Janne. Ele diz que pensou em criar um espaço para o bebê na sala, próximo ao suporte de televisão. Ela ri. Eles ouvem um barulho alto vindo do lado de fora e veem pela janela que um helicóptero se aproxima. Eles vão até a frente da residência ver o que está acontecendo. Sergei desce do helicóptero, caminha até Janne, lhe entrega um receptor de alta definição e sua carteira, dá um beijo no rosto de Inari e entra de volta no helicóptero (Figura 67). Esta sequência propõe a reconciliação, surgimento de uma nova e boa relação do povo finlandês com o povo russo, na contemporaneidade. Perplexo, Janne não fala nada. Em seguida, Janne, despretensiosamente entrega o equipamento para Inari, acena para o helicóptero e caminha até a caixa do correio meio quebrada, pegando o jornal, fingindo que nada de diferente aconteceu. Inari, perplexa mas feliz, o espera. Juntos entram em casa (Figura 68).

Figura 65 - *Frame* com Janne destruindo o receptor televisivo recém-adquirido.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksí Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Figura 66 - *Frame* com Inari, Janne e Mikko.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksí Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Figura 67 - *Frame* com Sergei entregando um receptor em alta definição e a carteira de Janne; o helicóptero aparece ao fundo.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksí Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

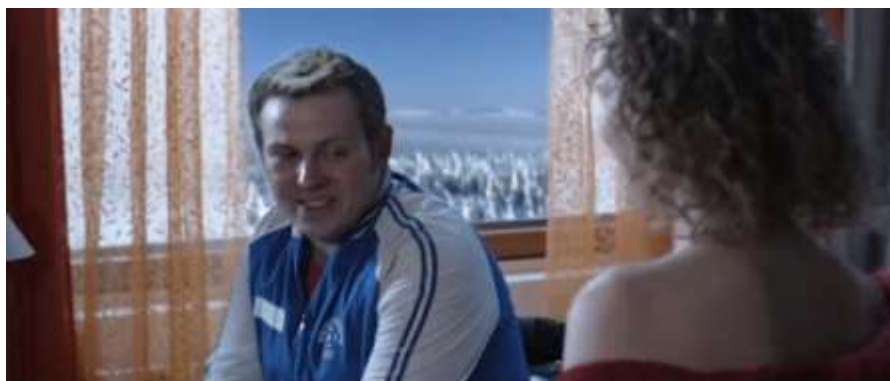
Figura 68 - *Frame* com Janne e Inari entrando em casa.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksy Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Paralelamente, Rähä consegue ficar com Marjukka e finalmente vê o corpo dela, pessoalmente, no hotel (Figura 69).

Figura 69 - *Frame* com Rähä e Marjukka.



Já Kapu, vai até o velho pinheiro onde os suicídios ocorreram e decide cortá-lo (Figura 70).

Figura 70 - *Frame* com Kapu cortando o pinheiro.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksy Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Pessimistas afirmam que a globalização continua irá trazer, inevitavelmente, a desintegração gradual da cultura nacional e um dismantelamento correspondente do Estado de Bem-Estar Social. Muitas tendências na sociedade finlandesa e no mundo ocidental, em geral, parecem apontar nessa direção. A cultura digital enfraquece qualquer ancoragem territorial específica, que por sua vez relativiza qualquer senso de lugar e casa, e a redistribuição global de produção industrial está em andamento, o que irá transferir rapidamente o capital e empregos industriais para a Ásia e outras regiões com menores custos de produção do que a Europa Ocidental ou Estados Unidos (MEINANDER, 2011, p. 204).

Esta visão pessimista sobre a globalização na Finlândia é o centro do pensamento do personagem Kapu desde o início da obra até o clímax dramático. No entanto, ao longo da obra ele passa repensar na questão cultural em relação à globalização e a definição de Hall exemplifica:

É importante ver a perspectiva diaspórica da cultura como uma subversão dos modelos culturais tradicionais orientados para a nação. Como outros processos globalizantes, a globalização cultural é desterritorializante em seus efeitos. Suas compreensões espaço-temporais, impulsionadas pelas novas tecnologias, afrouxam os laços entre cultura e o "lugar". Disjunturas patentes de tempo e espaço são abruptamente convocadas, sem obliterar seus ritmos e tempos diferenciais (HALL, 2011, p. 36).

Após vivenciar a saga pela Lapônia em busca de um receptor televisivo com seus amigos e reencontrar sua identidade cultural, seu pensamento muda e passa a ser uma visão otimista.

Otimistas não veem esse desenvolvimento como uma ameaça, mas como uma oportunidade única. A Finlândia é um dos países que mais se beneficiaram da revolução digital. Essa é também a razão pela qual tanto o setor comercial quanto o governo estão atualmente investimento em recursos para manter todos os cidadãos atualizados com a tecnologia moderna. É um ambiente inovador que a Finlândia tem aproveitado desde meados dos anos 1990, especialmente desde que isso garantiu o crescimento do país mais rápido do que a média da União Europeia e, assim, facilitou a transição de indústrias tradicionais para as novas indústrias de serviços. Em termos gerais, os desenvolvimentos finlandeses foram refletidos nos outros países escandinavos, confirmando a suposição de que o *boom* de TI e o Estado de Bem-estar acabaram contribuindo um com o outro (MEINANDER, 2011, p.204-205).

A imagem de Kapu, o narrador, cortando o pinheiro representa a principal transformação interna da obra. Desde o prólogo, Kapu demonstrava que aceitava o peso do background histórico de sua vida lapã e sua conformada situação, aguardando passivamente o dia em que sua vida teria ruído por completo e ele se suicidaria, assim como homens de sua vila nas gerações passadas. Porém, o

epílogo explicita que houve o resgate do *sisu* finlandês através do enérgico *perkele* na hostil Lapônia, bem como o entendimento de que sua identidade cultural não foi dissipada no contexto globalizado contemporâneo, mas reconstruída.

4. CULTURA E PODER NO CINEMA FINLANDÊS: O SUCESSO DE NAPAPIIRIN SANKARIT, O ESQUEMA DE PRODUÇÃO “HOLLYWOODIANA” E A IDENTIDADE CULTURAL EM XEQUE

A análise do filme *Napapiirin Sankarit* nos âmbitos de análise fílmica e repercussão local nos leva à questão de Cultura e Poder na cinematografia finlandesa no século XXI: a obtenção do poder no mercado audiovisual local através da remodelação na cultura cinematográfica da audiência, com obras que utilizam recursos técnicos e de produção inspirados no sistema de estúdio norte-americano mas explorando tematicamente a crise na identidade cultural finlandesa. Cultura é aqui tratada como 1. Cultura Cinematográfica nos âmbitos da produção cinematográfica na Finlândia; 2 Cultura Cinematográfica dos espectadores finlandeses, que consiste no hábito de ir à salas de cinema; 3. Cultura Finlandesa, que engloba elementos da mentalidade, dos costumes e de identidade cultural finlandesa.

O êxito comercial deste filme na Finlândia vem de encontro com a abordagem temática – de forma menos expressiva, mas ainda com particular sucesso local – de outros filmes finlandeses de sucesso no século XXI. Diversas obras do século XXI, em geral, buscam questionar a identidade cultural retomando traumas que vem do background histórico do país, que estão na memória do povo, que afetam o tempo presente. A identificação local dos espectadores com os problemas específicos abordados pode ser uma das chaves para desvendar a recepção desta obra: grande sucesso no mercado local e dificuldade de expansão internacional. Esta questão também está ligada aos modos de produção da obra.

Napapiirin Sankarit traz uma abordagem subversiva que coloca em xeque um dos maiores conceitos de identidade cultural do povo finlandês, o *sisu*, e propõe um questionamento sobre a identidade finlandesa na contemporaneidade. Nesta obra, o tradicional *Sisu* reside na versão contemporânea da expressão *Perkele*.

Essa abordagem está em consonância com a Semiótica da Cultura, também conhecida como Escola Semiótica de Tartu-Moscou, proposta por Jurij Lotman, com a ideia de que cultura é a combinatória de diversos sistemas de signos, cada um com decodificação própria. A semiótica da cultura atua, entre outras coisas, na “tradução da tradição” – a herança das tradições antigas age de forma com que o

novo sistema seja tributário de outros. Assim, as tradições não são destruídas, mas recodificadas. Machado (2003, p. 163) afirma que do ponto de vista semiótico, a cultura desenvolve-se como memória coletiva por abarcar a historicidade dos sistemas de signos, uma vez que se relaciona com a história passada. Cultura é memória ou gravação na memória do patrimônio vivencial da coletividade.

Lotman analisa o símbolo no sistema cultural.

Um símbolo nunca pertence à apenas uma seção sincrônica de uma cultura, ela sempre atravessa essa seção verticalmente, que vem do passado e vai em direção ao futuro. A memória de um símbolo é sempre mais antiga que seu contexto não-simbólico (LOTMAN, 2000, p.103).

Sisu é considerado uma característica cultural finlandesa que atua como símbolo de força e tenacidade para o povo finlandês. O *sisu* está presente no inconsciente coletivo da sociedade finlandesa atuando como elemento cultural que caracteriza e define esse povo em um arquétipo heróico. Silveira (2007, p. 64) afirma que o inconsciente coletivo corresponde às camadas mais profundas do inconsciente, aos fundamentos estruturais da psique comum a todos os homens. A auto-imagem heróica do povo finlandês se manteve através de sua trajetória histórica e só foi dissipada, ou mascarada, no final do século XX e início do século XXI, quando o país passou a interagir intensamente com culturas externas e isso desencadeou uma crise na identidade cultural do povo finlandês. Porém, a força simbólica do *sisu* na mentalidade dos finlandeses contemporâneos não deixou de existir, mas foi transformada. O filme *Napapiirin Sankarit* aborda o *sisu* presumidamente existente no âmago finlandês despertado através da forma contemporânea *perkele*, que é uma palavra muito expressiva e presente na vida contemporânea finlandesa mas que está envolvida por elementos culturais significantes que trazem à tona a força simbólica do *sisu*.

No prólogo do filme, o narrador demarca o último suicídio causado pela falta de esperança quando Finlândia perdeu o campeonato de *ice-hockey* para a Suécia, simbolicamente marcando o fim do sentido de nacionalismo com descentralização cultural e vitória de elementos externos sobre a Finlândia. Esta cena também demonstra o “esquecimento” do *sisu* entre os finlandeses no início do século XXI, pois Seppo Knuutila (1999, p. 292) fala que em 1995, a Finlândia jogou contra a Suécia no Campeonato Mundial de *Ice-Hockey* sediado em Estocolmo. Antes da partida, um jornal sueco escreveu que *sisu* não é o suficiente: habilidades também

são necessárias no jogo. O jornal do dia seguinte, no entanto, trouxe uma manchete menor que dizia que o *sisu* tinha realmente decidido o resultado do jogo. Conforme já citado nesta pesquisa, muitos finlandeses na contemporaneidade veem o *sisu* meramente como um mito. *Napapiirin Sankarit* aborda a mensagem de que este símbolo cultural tradicional não é apenas um mito, mas uma característica que pode ser encontrada em qualquer finlandês. Aborda ainda que a força expressiva da palavra *perkele* é uma forma contemporânea na qual a força do tradicional *sisu* reside, passando a ideia presente na Semiótica da Cultura de que elementos tradicionais não desaparecem mas se transformam.

Lotman (2000, *ibid.*) afirma também que a interpretação semiótica das fontes precisa obviamente ser buscadas de uma nova forma: o código (ou o conjunto de códigos) com que o criador do texto - no caso de *Napapiirin Sankarit*, o diretor Dome Karukoski - gravou eventos, que de acordo com o seu ponto de vista parecem significantes (correlacionados com elementos de seu texto) e deixou de lado tudo aquilo que foi “insignificante”.

Dome Karukoski pontua a obra com a imagem do pinheiro onde os suicídios ocorreram, que atua como agente significante simbólico.

Figura 71 - *Frame* com primeira imagem do pinheiro



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksy Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

A primeira imagem do pinheiro é representada pelo frame acima (Figura 71), em suave *contraplongée*¹⁰⁶ – enquadramento que enaltece esta imagem – isolado e contra a luz do sol no horizonte. Cirlot (2005, p.98) afirma que o símbolo “árvore representa, no sentido mais amplo, a vida do cosmo, sua densidade, crescimento, proliferação, geração e regeneração. Como vida inesgotável equivale à

¹⁰⁶ Câmera posicionada de baixo para cima

imortalidade”. No caso da árvore de *Napapiirin Sankarit*, trata-se de um pinheiro morto, com galhos secos e sem folhas, trazendo o sentido oposto, o de morte. A imagem fílmica que se segue é um *close-up* no tronco marcado pelos anos em um movimento vertical até a copa. Eliade *apud* Cirlot (2005, p. 99) afirma que o conceito do símbolo árvore “de ‘vida sem morte’ se traduz ontologicamente por ‘realidade absoluta’, a árvore torna-se a referida realidade (centro do mundo). O simbolismo derivado de sua forma vertical transforma, logo em seguida, esse centro em eixo”. Tratando-se de uma imagem verticalizante, pois a árvore reta conduz uma vida subterrânea até o céu. Ironicamente, ao chegar à copa, a câmera desce em um movimento de grua, mostrando um laço de corda em *plongée*¹⁰⁷, representando os suicídios ali ocorridos, como mostra a Figura 72. O tom irônico está presente também na decupagem, na escolha dos planos.

Figura 72 - *Frame* com laço no pinheiro em *plongée*



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksí Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

A próxima imagem do pinheiro é a mais emblemática da obra, pois sumariza a desilusão cultural do povo finlandês no século XXI. O título “Heróis do Círculo Polar Ártico”, *Napapiirin Sankarit*, é apresentado sob um sol poente, ao lado de um finlandês morto, usando símbolos nacionais que representam orgulho e poder, como mostra a Figura 73.

¹⁰⁷ Câmera posicionada de cima para baixo

Figura 73 - Frame com o título da obra



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksí Bardy. Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

O pinheiro voltará a aparecer na obra durante o clímax dramático. A imagem da árvore sozinha atua como uma metáfora para o ser sozinho (Figura 74). A corda representando os suicídios permanece balançando durante toda a sequência da tempestade, que simboliza a provação pela qual os personagens estão passando. No final da sequência, ela aparece em *close-up*. Jullier & Marie (2012, p. 24) afirmam que uma passagem em *close-up* pode apresentar uma “aproximação” no sentido próprio e figurado – que obedece a um desejo de entrar em intimidade maior com o personagem ou isolar um detalhe que importa para a história. O *close-up* nesta cena evidencia a dúvida existencial dos personagens a respeito de seguir em frente.

Figura 74 - Imagem do pinheiro durante a tempestade



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksí Bardy. Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

O último momento em que o pinheiro é mostrado é no epílogo da obra, quando o narrador Kapu, transformado durante a odisséia pela Lapônia, decide romper com a tradição suicida causada por desilusões e iniciar uma nova história, sem que o peso do background histórico de seu país lhe seja limitador. Para simbolizar esta decisão, ele corta a árvore (Figura 75).

Figura 75 - *Frame* com personagem Kapu cortando o pinheiro



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksí Bardy. Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

O sistema de produção pelo qual *Napapiirin Sankarit* passou retoma os preceitos do sistema de estúdio norte-americano. Começando pela sua estrutura: além de se manter fiel ao *paradigma da estrutura dramática* hollywoodiana em três atos coesos por dois pontos de virada, *Napapiirin Sankarit* concentra em seu roteiro diversos elementos da fórmula norte-americana dos filmes *blockbuster* definido por Epstein (2008, p. 239-240) como “A Fórmula de Midas”. Segundo ele, os filmes norte-americanos mais rentáveis apresentam semelhanças notáveis em vários aspectos, que são:

1. *Se baseiam em contos infantis, histórias em quadrinhos, seriados, cartoons ou atrações em parques temáticos.* Embora *Napapiirin Sankarit* não seja um filme infantil, ele é baseado na ideia dos elementos fantásticos encontrados em contos, com um narrador que guia o espectador em uma odisséia pela Lapônia.
2. *Trazem como protagonista uma criança ou adolescente.* Os protagonistas de *Napapiirin Sankarit* não são adolescentes, mas em diversos momentos, se comportam como adolescentes, com imaturidade, entrando em confusões, mantendo o tom leve e cômico da obra.
3. *Têm um enredo de conto de fadas em que um jovem fraco ou desajeitado se transforma em um herói poderoso e determinado.* Esse é um dos pontos mais fortes na estrutura dramática de *Napapiirin Sankarit*: Janne, Rähä e Kapu iniciam a obra como perdedores e no fim se tornaram “os heróis do círculo polar ártico”.
4. *Retratam o relacionamento entre os sexos de maneira casta, para não dizer estritamente platônica, sem nenhuma nudez sugestiva, carícias de cunho sexual, linguagem provocativa, nem indícios de paixão consumada.* O relacionamento

entre os sexos em *Napapiirin Sankarit* não é tão ingênuo quanto nos mencionados filmes norte-americanos, mas mesmo assim não há nenhuma cena “picante”. Intenções sexuais são abordadas de forma cômica, como é recorrente em obras cinematográficas finlandesas de comédia desde a década de 1920.

5. *Apresentam personagens coadjuvantes excêntricos e de aparência bizarra, próprios para serem licenciados a fabricantes de brinquedos e jogos.* Há diversos personagens excêntricos ou muito característicos em *Napapiirin Sankarit*, como Rähkä, um dos protagonistas que é um pouco acima do peso e usa um topete platinado em seu cabelo, além de coadjuvantes, como o Pequeno Mikko, e até mesmo o carro amarelo com capas cor-de-rosa no qual os personagens vivem sua odisséia – que não é um personagem humano, mas está presente e é essencial em toda a história. Certamente nenhum deles foi criado com o propósito do licenciamento de brinquedos, mas, assim como ocorre nos filmes norte-americanos, os personagens excêntricos tem boa recepção do público. E embora *Napapiirin Sankarit* não tenha licenciamento de personagens, o lançamento do sabor de bebida *Napapiirin Jaffa* do investidor *Hartwall Jaffa* na mesma época do lançamento comercial do filme atuou da mesma forma que os produtos licenciados de filmes norte-americanos no mercado interno.
6. *Retratam o conflito de maneira suficientemente irreal (porém deslumbrante, grandiosa e barulhenta), sem derramamento de sangue, para que sua classificação indicativa não seja mais restritiva que PG-13¹⁰⁸.* Outro elemento encontrado em *Napapiirin Sankarit*, a estrutura de saga, jornada, odisséia pela Lapônia ocorre de forma leve e suficientemente irreal e sem derramamento de sangue, mesmo nas cenas de brigas, mantendo o filme na classificação indicativa (no sistema finlandês) de 11 anos, que corresponde ao PG-13 norte-americano.
7. *Têm final feliz, o herói derrota vilões poderosos e forças sobrenaturais (a maioria dos quais sobrevive para possíveis continuações).* *Napapiirin Sankarit* tem final feliz, com uma mensagem extremamente positiva, após derrotar um vilão impalpável que existia somente na mente dos personagens.
8. *Utilizam a animação convencional ou digital para criar artificialmente sequências de ação, forças sobrenaturais e cenários elaborados.* Embora pouco utilizado, o

¹⁰⁸ PG-13 equivale no Brasil à classificação livre ou, no máximo, 12 anos.

recurso está presente na obra, sendo o caso mais evidente da cena em que o carro de Rähkä tomba em frente aos policiais.

9. *Contratam atores que não são astros – pelo menos não no sentido de que exigem participação na receita bruta.* *Napapiirin Sankarit* utiliza esta estratégia. Entre os protagonistas, Janne é representado por Jussi Vatanen, que teve com esta obra sua estréia no cinema, Rähkä é representado por Timo Lavikainen, um ator pouco expressivo na Finlândia, sendo Kapu o único personagem representado por um ator muito famoso no país, Jasper Pääkkönen, que foi considerado pelo jornal *Ilta Sanomat* em 2009 como o ator mais rentável da Finlândia. Os outros atores mais famosos que atuam na obra são coadjuvantes e aparecem menos, como Pamela Tola, que representa Inari, Miia Nuutila, que representa Marjukka e Kari Ketonen que representa Mikko.

A linguagem cinematográfica, assim como no cinema norte-americano, é clássica e transparente. JULLIER & MARIE (2012, p. 21-22) falam que o ponto de vista de um plano – a menor unidade fílmica – é apresentado antes de tudo pela localização da câmera. É o ponto de observação da cena e nenhum ponto de vista é neutro. “O lugar onde se encontra a testemunha de uma cena com frequência condiciona a leitura que ela fará da cena”.

Nas formas habituais do cinema narrativo, duas acepções estão intimamente ligadas: quer a câmera coloque o espectador como testemunha, proporcionando-lhe o ponto de vista imparcial, invisível e privilegiado da testemunha da cena; quer adote o ponto de vista de um personagem mais ou menos subjetivamente (ou seja, limitando mais ou menos a “filragem” pelo seu olhar). Uma e outra maneira não são incompatíveis: em um tumulto, um processo ou duelo amoroso, pode-se visar a objetividade mostrando alternativamente (ou antes, dialeticamente) o ponto de vista de um e o ponto de vista de outro. É o campo/contracampo “tradicional” do cinema (JULLIER & MARRIE, 2012, p. 23).

A Figura 76 e a Figura 77 abaixo mostram o campo/contracampo utilizado na sequência que origina o primeiro ponto de virada da obra.

Figura 76 - *Frame* com personagem Janne

Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksí Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Figura 77 - *Frame* com personagem Inari

Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksí Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

O recurso de linguagem campo/contracampo é utilizado em muitos momentos da obra, através de uma montagem clássica porém sofisticada, utilizando o recurso definido por Jullier & Marie (2012, p. 51) como *O Tribunal*: “a câmera assume sucessivamente os lugares do acusado, do júri e do juiz. É a cenografia soberana da época de ouro de Hollywood, aquela que mostra que ‘todo mundo tem suas razões’, aquela também que permite que o espectador-juiz decida”.

Figura 78 - *Frame* com Kapu; primeiro ponto de vista

Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksí Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Figura 79 - *Frame* com Pjotr; segundo ponto de vista



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksí Bardy. Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Figura 80 - *Frame* em plano de conjunto com Kapu e Pjotr; o espectador tem liberdade para julgá-los



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksí Bardy. Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Ao longo da narrativa, diversos elementos da linguagem cinematográfica clássica estão presentes na decupagem e montagem da obra, como planos gerais, planos americanos, planos médios, centralidade de enquadramento, bem como a profundidade de campo é explorada. Elementos sonoros também são explorados, como a ambientação criada por ruídos e a trilha musical que varia de forma diegética e extra-diegética. Porém, embora o diretor mantenha-se coeso dentro da linguagem clássica, ele não se restringe a ela porque conhece as expectativas do público contemporâneo. Dome Karukoski (2012, sem paginação) afirma que a internet pode ser algo excelente para a indústria cinematográfica. Para ele, a internet está ajudando na evolução dos espectadores de cinema. Atualmente os espectadores leem melhor, mais rápido e isso é um desafio para os cineastas porque eles precisam conseguir fazer filmes que supram as novas necessidades dos espectadores encontrando novas formas de fazer filmes. Estas novas necessidades dos espectadores multi e interconectados com novas mídias praticamente em tempo integral impulsionam abordagens da linguagem cinematográfica que Jullier & Marie

(2012, p. 214) chamam de *Cinema de Terceiro Grau da Era Pós-moderna do Cinema*: “Tudo continua como antes – ou quase; isto é, os novos filmes de heróis são ‘conscientes que são filmes de heróis’. São superproduções pós-modernas. Pequenos toques de ironia aqui e ali mostram que seu diretor não acreditava totalmente naquilo, mas quase, porque é bom se divertir. É o que se convencionou chamar de ‘um cinema de terceiro grau’”.

O cinema de terceiro grau se assemelha aos “bons velhos filmes” dos anos dourados (primeiro grau), não zomba deles (isso faria o segundo grau), mas lhes presta homenagem mostrando que ele teria sido capaz, se quisesse, de desconstruí-lo à maneira modernista. Ele sugere que homenageia esses “bons velhos tempos” e não pretende reinventar a pólvora. O cinema pós-moderno é modesto e se baseia na consciência de que tudo já foi dito, e que é preciso retomar as antigas regras (o que os modernos se recusam a fazer), renovando o que pode ser renovado. Essa “consciência de vir depois” provoca certa liberdade de movimento nos filmes, permitindo-lhes “mostrar tudo”, emprestar todas as estéticas possíveis e contar qualquer coisa do ponto de vista moral – com exceção dos habituais racismo e negacionismo, caindo sob o peso da lei.

Graças ao progresso da distribuição e a circulação mundiais dos filmes pelos canais de televisão a cabo e por DVD – sem falar no fato de o cinema ser às vezes, especialmente em alguns países, ensinado nas escolas – é mais fácil do que antes contar com um público competente, com conhecimentos suficientes para decodificar grande número de piscadelas e de alusões à história do cinema (e da televisão, se não dos videogames), dos quais se nutre essencialmente a obra pós-moderna. Essas alusões realmente proliferaram e permitem, em troca, uma determinação eficaz do público (mesmo que um autêntico filme pós-moderno seja sempre provido de dupla codificação, ou seja, que ele possa ainda assim ser visto sem desprazer por uma pessoa inculta ou por um não-iniciado). A internet encoraja essa forma de intercâmbio entre o cinema e seu público: fóruns e sites arrolam as piscadelas ocorridas nos filmes (JULLIER & MARIE, 2012, p. 224).

Alguns elementos do cinema pós-moderno são encontrados na decupagem de Karukoski. Um dos momentos em que a decupagem faz referências ao audiovisual local – a piscadela de Jullier & Marie – é no momento em que a linguagem de videoclipe é utilizada, na sequência em que os personagens finalmente seguem para Rovaniemi após a tempestade-clímax. Janne, Rähä e Kapu estão dentro do carro e a montagem é dominada pelo ritmo da música. A decupagem faz referências ao videoclipe da música *Rakkaus on Lumivalkoinen*¹⁰⁹ da banda finlandesa *Yö*, lançada no início dos anos 2000 e que não está presente na trilha musical deste filme. Abaixo, alguns frames do videoclipe da banda *Yö* e da

¹⁰⁹ *Rakkaus on Lumivalkoinen*, tradução: o amor é branco-neve. Esta canção é um dos maiores sucessos da banda *Yö*, extremamente popular na Finlândia e muito cantada em bares de *karaoke*.

sequência de *Napapiirin Sankarit*. Há mais outros planos parecidos entre as duas obras, mas, no entanto, não serão demonstradas devido à luminosidade extremamente baixa, e, portanto, de difícil captação, em *Napapiirin Sankarit*.

A Figura 81 mostra a personagem do clipe ao lado do carro em um enquadramento clássico que segue a regra dos três terços. A Figura 82 mostra um enquadramento similar no filme, com o personagem Rähä ao lado do carro.

Figura 81 – *Frame* com personagem ao lado do carro



Fonte: **RAKKAUS on Lumivalkoinen**. Yö.4'29".
Disponível em < http://www.youtube.com/watch?v=L8Om_lcFRik>
Acesso em 20 nov. 2013.

Figura 82 – *Frame* com Rähä ao lado do carro



Fonte: **NAPAPIIRIN SANKARIT**. Dome Karukoski; Aleksis Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

A Figura 83 mostra a personagem do clipe saindo do carro em uma interseção em T próxima à uma floresta taiga e segue em direção oposta ao carro. A Figura 84 mostra o personagem Rähä saindo do carro em uma interseção em T, próximo à uma floresta taiga e seguindo em direção oposta ao carro.

Figura 83 – *Frame* com personagem saindo do carro em uma interseção em T.



Fonte: **RAKKAUS on Lumivalkoinen**. Yö.4'29".
Disponível em < http://www.youtube.com/watch?v=L8Om_lcFRik>
Acesso em 20 nov. 2013.

Figura 84 - *Frame* com Rähä que sai do carro em uma interseção em T e segue em direção oposta.



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksis Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min)

As figuras a seguir mostram a personagem do clipe em plano próximo dentro do carro e Janne em plano próximo dentro do carro.

Figura 85 – *Frame* com plano próximo da personagem dentro do carro.



Fonte: **RAKKAUS on Lumivalkoinen**. Yö.4'29".
Disponível em < http://www.youtube.com/watch?v=L8Om_lcFRik>
Acesso em 20 nov. 2013.

Figura 86 - Plano próximo de Janne dentro do carro



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksis Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

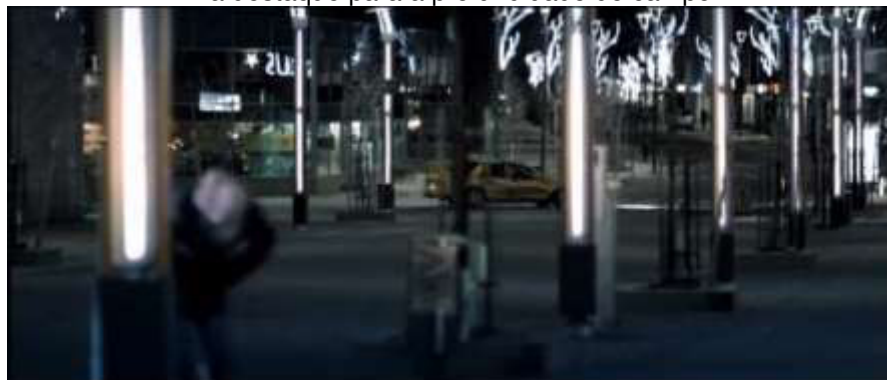
A Figura 87 mostra o carro do clipe em uma rua, visto ao fundo, destacando a profundidade de campo. Em primeiro plano, galhos e árvore cobrem parcialmente e emolduram a imagem. A estética desta imagem traz parâmetros que regulamentam o ponto de vista. A Figura 88 mostra o carro do filme ao longe, em uma rua de Rovaniemi, destacando a profundidade de campo. Postes decorados com galhos luminosos cobrem parcialmente a imagem.

Figura 87 – *Frame* com carro do clipe emoldurado por galhos em primeiro plano; a profundidade de campo é evidenciada.



Fonte: **RAKKAUS on Lumivalkoinen**. Yö.4'29".
Disponível em < http://www.youtube.com/watch?v=L8Om_lcFRlk>
Acesso em 20 nov. 2013.

Figura 88 - Carro do filme em distante rua de Rovaniemi;
há destaque para a profundidade de campo



Fonte: NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Aleksis Bardy.
Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010 (90min).

Outros elementos da linguagem pós-moderna do cinema é estão presentes em diversos momentos da obra *Napapiirin Sankarit*, com destaque para os movimentos de câmera com *travelling*, que pode se deslocar perpendicularmente ao personagem quanto se aproximar dos personagens, enfatizando a imagem e sua expressão. Movimentos de grua também são encontrados na obra e criam a montagem que Jullier & Marie (2012, p. 51) denominam como a cenografia do *Parque*: a câmera pode realizar trajetos livres, mesmo não se tratando de plano-sequência. Esta decupagem pós-moderna já aparece na primeira sequência de *Napapiirin Sankarit*, quando o pinheiro é apresentado.

Dome Karukoski (2012, sem paginação) fala que se interessa por contar histórias no cinema que “tenham um grande coração” e que passem uma “mensagem real” e fala que no caso de *Napapiirin Sankarit* ele buscou experimentar em “como uma abordagem cômica pode conter um drama muito pesado por trás. *Napapiirin Sankarit* é uma história que trata de desemprego, de ser excluído da sociedade, alcoolismo e suicídios mas é abordada com um toque cômico”.

O diretor trabalhou valores e características finlandesas na criação dos personagens. Lewis (2009, p. 58) afirma que “os valores finlandeses são forte na medida em que são compartilhados pela nação, raramente são comprometidos ou diluídos, e são vistos como um código de conduta ética”. Alguns dos principais valores e características tradicionais finlandesas estão explícitos na construção dos protagonistas de *Napapiirin Sankarit*:

Senso de Separação: Os finlandeses [tradicionais] tem uma sensação de separação de outras nacionalidades. Eles estão intimamente ligados ao sentido de separação, não só por sua linguagem e cultura, mas também a sua vida sombria,

isolada geograficamente e sua luta para sobreviver (LEWIS, 2009, p. 58) O personagem Kapu é o que mais demonstra esse valor na obra, antes do clímax dramático. Ao longo da narrativa ele demonstra incomodar-se com inserções de elementos culturais externos e interrelações com outros países. O personagem Janne também demonstra, antes do segundo ponto de virada, um pensamento inconformado em viver em um mundo tão globalizado e interrelacionado.

Sisu, que simboliza a perseverança, está presente desde o início da obra no interior dos personagens, em especial Janne, e se transforma ao longo da obra. Knutilla (1999, p. 293) aponta que a crença no *sisu* como um fenômeno peculiarmente finlandês não é apenas uma interpretação de senso comum: tem recebido um suporte sincero de alguns estudiosos da cultura finlandesa, que afirmam, por exemplo, que “outras pessoas podem parecer possuir *sisu* em alguns casos, mas o *sisu* finlandês tem uma característica particular: ele é duro e inflexível. Embora seja verdade que o *sisu* é de maneira geral interpretado como uma perseverança positiva, suas conotações negativas continuam existindo. O *sisu* aparece na desobediência, teimosia e rebeldia das crianças, o que não é bom para as mesmas. A interpretação negativa do *sisu* está presente no personagem Janne no início da obra, sempre teimoso e tentando ludibriar os demais personagens. Ao longo da trama fílmica, ele e os personagens Kapu e Räihä sofrem mudanças de forma a encontrar a força positiva do *sisu*, expressa de uma forma contemporânea.

Luotettavuus: os finlandeses julgam as pessoas de acordo com o grau de *Luotettavuus*, que é uma palavra sem tradução mas que exprime a ideia de confiabilidade. Na Finlândia, uma declaração dita é considerada uma espécie de promessa a ser mantida (LEWIS, 2009, p. 61) Este valor fica explícito tanto pelo personagem Janne, que se compromete em conseguir o *digiboksi* até a manhã do dia seguinte quanto na personagem Inari, que afirma que irá esperar por Janne até às 9 horas da manhã, bem como no pai de Inari, que aguarda a madrugada toda pelos rapazes em sua loja de eletrônicos em Rovaniemi.

Timidez: Lewis (2009, p. 61), aponta que os finlandeses são tímidos com quem eles não conhecem bem. No entanto, a timidez, desde que não extrema, é considerada positiva pelos finlandeses. Lewis, *ibid.*, afirma que não é exagero dizer que alguns finlandeses das zonas rurais são obcecados pela auto-anulação. A privacidade é considerada importante e a maioria dos finlandeses gosta de desfrutar da solidão de tempos em tempos. A timidez e a modéstia entre os finlandeses

muitas vezes leva à falta de vontade de impor sua vontade sobre a dos outros. O personagem Rähkä é o que mais evidencia esta característica. Ele não quer ir à Rovaniemi mas aceita emprestar o seu carro para Janne, assim como ele aceita satisfazer as vontades de sua mãe. Rähkä também demonstra timidez ao se aproximar de Marjukka.

Em relação à verossimilhança dos personagens, *Napapiirin Sankarit* foi muito elogiado pela crítica finlandesa pelo fato de que os atores, que são essencialmente da região sul, incorporaram o dialeto finlandês do norte e o sotaque lapão de forma excepcional. Karlsson (1999, p. 4) afirma que embora haja um padrão oficial da língua finlandesa, há dialetos finlandeses falados por todas as diferentes regiões do país. Na segunda metade do século XX a imagem tradicional de áreas dialetais foi radicalmente nivelada pela urbanização, educação em massa, crescimento dos meios de comunicação e transporte, e outros processos sociais. Porém, estes dialetos não deixaram de existir, em especial nas regiões mais isoladas.

No entanto, a construção fílmica não se restringe à abordagem de Karukoski. Howard Becker (2008, p. 27) aponta que “na verdade, as situações de produção de arte estão em algum lugar entre os extremos em que uma pessoa faz tudo e que diferentes pessoas realizam cada atividade mínima”. No caso específico de *Napapiirin Sankarit*, a relevância do repertório do diretor e também do produtor são fundamentais. Dome Karukoski estudou cinema na Finlândia, onde, além desta, ele realizou outras três obras de sucesso: *Tyttö sinä olet tähti* (2005), *Tummien perhosten koti* (2008) e *Kielletty Hedelmä* (2009), sendo que todas estão entre os grandes sucessos no século XXI. Becker afirma:

Os teóricos do *auteur* insistem que os filmes devem ser entendidos como a expressão da visão controladora do diretor, por mais que restrições tenham sido impostas por executivos do estúdio ou a falta de cooperação dos atores. Outros consideram que é o roteirista, quando o permitirem, que reproduz o filme, enquanto alguns acreditam que o filme é um meio de atores. Acho que ninguém diria que o inspetor geral de produção ou operador de foco tem uma visão que faz o filme (BECKER, 2008, p. 39).

Aleksi Bardy, produtor de *Napapiirin Sankarit*, é um dos maiores produtores de cinema na Finlândia no século XXI. Ele produziu grande parte dos maiores sucessos no país, com destaque para *Pahat Pojat*, *Kielletty Hedelmä* e *Tyttö sinä olet*

tähti. Ele também foi roteirista de grandes sucessos, como *Raja 1918*¹¹⁰, *Kieletty Hedelmä* e da série televisiva *Itse Valtiaat*¹¹¹. Assim, a respeito do sistema industrial da cinematografia finlandesa, pode-se questionar, no caso de *Napapiirin Sankarit*, se a autoria não se apresenta em uma relação binária entre diretor e produtor, que juntos viram o potencial de sucesso comercial local da obra, trazendo justamente o questionamento da crise identitária cultural e fim do sentido de nacionalismo no contexto globalizado contemporâneo.

O mesmo pode estar relacionado com o levantamento de recursos para a produção da obra. Um dos grandes financiadores deste filme é o *Suomen Elokuvasäätiö*, cuja campanha publicitária vinculada ao filme é *Suomen elokuvasäätiön tuki kotimaiselle elokuvalle on kokonaan veikkauksen tuottoa*, cuja tradução é “O apoio da Fundação de Cinema Finlandês para o cinema nacional é absolutamente o lucro da *Veikkaus*”. *Veikkaus* é a agência finlandesa de apostas, que é totalmente controlada pelo governo e possui licença exclusiva das apostas legais sobre loterias e apostas desportivas na Finlândia. O Ministério da Educação da Finlândia é o responsável por alocar os lucros produzidos pela *Veikkaus*, como apoio para a arte finlandesa, esporte, trabalho juvenil e ciência. Com os repasses de verba da *Veikkaus*, o *Suomen Elokuvasäätiö* lança editais de apoio à produções. Os candidatos ao fundo têm seus projetos analisados por uma comissão com vasto conhecimento em produção cinematográfica, que avalia em termos de conteúdo, expressão e planejamento da produção. A avaliação também leva em conta as qualificações artísticas, profissionais e financeiras do requerente para completar a produção em questão (SES, 2013).

O diretor de *Napapiirin Sankarit*, em entrevista ao portal *El Parlante Amarillo* (2012, sem paginação), afirma que a parte mais difícil de fazer filmes na Finlândia é o levantamento de recursos. Ele diz que na grande maioria das vezes os cineastas se encontram com projetos que necessitam de alto orçamento, então fazer filmes na Finlândia acaba sendo fazer compromissos ou encontrar a melhor maneira de fazer menos compromissos do que realmente lutar por sua arte. Por outro lado, fazer filmes na Escandinávia e na Finlândia é ótimo porque é uma comunidade familiar, onde todos se conhecem, e se pode trabalhar diferentes tipos de arte para aquilo

¹¹⁰ *Raja 1918*, tradução: Fronteira 1918. Trata-se de uma obra sobre a situação da fronteira fino-soviética durante a Guerra Civil Finlandesa, em 1918.

¹¹¹ Tradução literal: Os Autocratas. Trata-se de uma série televisiva de sátira política em animação 3D.

que realmente se quer fazer. Através desta declaração é possível entender que os cineastas finlandeses contemporâneos dependem muito dos investidores e suas opiniões para o levantamento de recursos – o que não ocorre somente no cinema finlandês, mas em qualquer cinematografia que dependa financeiramente de investidores – e isso influencia no modo como o filme é feito, o que inclui o tipo de abordagem.

O sucesso de *Napapiirin Sankarit* pode também estar ligado à uma base de marketing local forte, com ampla divulgação de *trailers* e *teasers* no cinema, na televisão, na internet, bem como o sistema de cabines de imprensa para os principais críticos e veículos midiáticos do país, incluindo a distribuição de *press kits*, além do evento oficial de lançamento com a presença do elenco e forte presença dos produtos dos investidores. Para a televisão houve três comerciais: um que é uma compilação em forma de *teaser* com 20 segundos de duração; um comercial realizado em conjunto com o patrocinador M&M's, no qual dois confetes M&M's aparecem em animação 3D editando o filme *Napapiirin Sankarit*, e, mais um comercial realizado em conjunto com o patrocinador *Hartwall Jaffa*, o maior produtor de bebidas não-alcólicas na Finlândia. O comercial consiste em um pequeno *teaser* com slogan ao final “*Napapiirin Jaffa nyt pullossa*¹¹²”. Nas salas de cinema e no *website YouTube*, o filme foi divulgado por meio de versões de *trailer* e *teaser*, tanto em finlandês quanto em inglês. O diretor participou de diversas entrevistas na televisão local e mini *making offs* foram transmitidos. Foram criados dois *websites* para o filme <www.laplandodyssey.com> em inglês e <www.napapiirinsankarit.fi> em finlandês, ambos com *presskits* disponíveis para *download*. Na noite da pré-estréia do filme, houve diversos atrativos, como o carro amarelo passeando pelas ruas de Helsinki até chegar ao evento; presença do elenco e diretor, brindes dos patrocinadores para os espectadores convidados e uma festa também realizada com os patrocinadores, com música ao vivo e estações fotográficas para os convidados tirarem fotos com a placa do carro e usando as capas cor-de-rosa dos bancos do carro do personagem Räihä.

A divulgação também ocorreu com os músicos convidados Jonna Geagea e Vesterinen, que gravaram a canção original *Onnelliset* e seu videoclipe oficial, cantando dentro do cenográfico carro amarelo, foi amplamente divulgado nos meios

¹¹² *Napapiirin Jaffa, nyt pullossa*, tradução literal: *Jaffa* do Círculo Polar Ártico, agora em garrafa – apresentando um sabor.

de comunicação. Os vários prêmios *Jussi*, incluindo as categorias de Melhor Diretor, Melhor Roteiro e Melhor Filme, desbancando o outro filme favorito ao prêmio, *Rare Exports*¹¹³, que também é uma comédia que se passa na Lapônia em época natalina, pode também ter influenciado o público local em relação à adesão nas salas de cinema.

As diversas estratégias de marketing aplicadas no lançamento e na divulgação de *Napapiirin Sankarit* estão ligadas aos hábitos da cultura cinematográfica que a audiência finlandesa possui. Lipponen (2003, *ibid.*) aponta que, na Finlândia, a maioria dos filmes são exibidos à noite e em fins de semana e os espectadores geralmente se programam com antecedência para assistir a um filme, sendo que decisões impulsivas de ir ao cinema são muito raras, pois os ingressos são vendidos com antecedência e com lugares marcados. Ela afirma ainda que o público finlandês geralmente vai ao cinema por causa de filmes específicos, sendo que há três elementos que são eficazes para estimular o público finlandês a escolher um filme para assistir em sala de cinema: em primeiro lugar, a publicidade em torno da obra; em segundo lugar, as críticas sobre o filme e a discussão pública em torno da obra e em terceiro lugar, a recomendação de amigos que assistiram o filme antes.

Segundo Lipponen (2003, p.12) “a maioria dos espectadores de salas de cinema na Finlândia é formada por jovens e jovens adultos que vão ao cinema com um amigo ou um grupo de amigos”. A estrutura dramática envolvendo o gênero *Road Movie* de Comédia com alguns elementos do gênero Comédia Romântica em *Napapiirin Sankarit* é um fator que favorece o interesse deste perfil de espectadores, pois:

cinema é uma forma moderna e popular de arte, criado na Europa no fim do século XIX. [...] Ir ao cinema para assistir a um filme tem sido desde então uma forma popular de lazer, que pode ser comparada com ir a concertos, teatros, museus, viajar ou praticar esportes. Ir ao cinema é uma forma de sair com os amigos para, ao mesmo tempo, relaxar e se divertir. [...] A experiência de ir ao cinema é uma das formas mais conhecidas de socialização (LIPPONEN, 2003, p-4-5).

¹¹³ *Rare Exports*, tradução literal: Exportações Raras. Trata-se de uma comédia de humor negro sobre a imagem do Papai Noel ser finlandês. Baseado dos curta-metragens *Rare Exports Inc.* e *Rare Exports: Safety Instructions*, que foram um grande sucesso na internet, o longa-metragem conseguiu uma expansão maior no mercado internacional, em especial na Europa. No Brasil, *Rare Exports* foi lançado em DVD com o título destoante de “Papai Noel das cavernas”.

Há diferentes razões que levam os espectadores às salas de cinema. Segundo Kaisa Lipponen, em sua pesquisa *Semiotics of Culture: The Notion of "Cinema-going"* (2003, p. 12), na Finlândia, a razão mais evidente para ir ao cinema é que os jovens precisam se socializar e especialmente durante os meses mais frios, quando precisam se encontrar em lugares fechados – e o cinema oferece o ambiente propício para estes encontros. O filme *Napapiirin Sankarit* foi lançado comercialmente em 15 de Outubro de 2010, quando o país já estava no Outono. Na Finlândia, o Outono é uma época bastante fria, especialmente à noite, e não raro há ocorrência de neve nesta estação.

Lipponen (2003, *ibid.*) afirma que, na Finlândia, comer doces está fortemente conectada ao ato de assistir filmes. Assim, a estratégia do patrocinador M&M's divulgar o filme através de uma divertida animação 3D na televisão corrobora para o estímulo aos espectadores irem aos cinemas.

Napapiirin Sankarit, segundo o *Suomen Elokuvasäätiö* (2013) foi o filme mais assistido na Finlândia em 2010 e ficou em oitavo lugar entre os mais assistidos em 2011 em salas de cinema, obtendo uma receita bruta da bilheteria na Finlândia de 3.378.205 euros. Este valor foi acima dos custos de produção, cujo orçamento do filme foi de 2.047.136 euros. Esta obra obteve uma receita de bilheteria superior à diversas obras norte-americanas de entretenimento e de grande apelo ao público jovem exibidas no mesmo ano em salas de cinema na Finlândia, como *Alice in Wonderland*¹¹⁴ de Tim Burton, *Harry Potter and the Deathly Hallows part 1*¹¹⁵, *Inception*¹¹⁶, *Sex and the City 2*, *Toy Story 3*, *Shrek Forever After*¹¹⁷, *Twilight: Eclipse*¹¹⁸, *Sherlock Holmes*, *Shutter Island*¹¹⁹, de Martin Scorsese, além do filme finlandês competindo pelo mesmo público-alvo, *Rare Exports*.

Lipponen (2003, p. 13) afirma ainda que para os finlandeses, muitas vezes a discussão em torno de filmes torna-se tão importante quanto a obra em si. As conversas entre espectadores em torno dos filmes exibidos é uma forma de discussão sobre a experiência cinematográfica que eles compartilham. Esta percepção teve início dos anos 1990, quando muitas salas de cinema foram fechadas e surgiu a discussão pública sobre a experiência cinematográfica ser um “direito legal” a qual

¹¹⁴ *Alice in Wonderland*, lançado no Brasil com o mesmo título, “Alice no país das Maravilhas”.

¹¹⁵ Lançado no Brasil como “Harry Potter e as Relíquias da Morte, Parte 1”.

¹¹⁶ Lançado no Brasil como “A Origem”.

¹¹⁷ Lançado no Brasil como “Shrek para sempre”

¹¹⁸ Lançado no Brasil como “Saga Crepúsculo: Eclipse”

¹¹⁹ Lançado no Brasil como “Ilha do Medo”

todos os cidadãos devem ter oportunidades iguais em relação à experiência cinematográfica e se possível em salas de cinema. Fica, com isso, demarcada a importância do discurso e dos debates proporcionados pelos filmes na Finlândia. No caso de *Napapiirin Sankarit*, a emblemática sequência inicial da obra traz o peso do background histórico na sociedade e sem sutilezas traz à tona o altíssimo índice real de suicídios no país todos os anos, especialmente durante o inverno, e na Lapônia. O pessimismo, a falta de perspectiva e a queda dos valores culturais caem em frente ao espectador que vivencia a situação contemporânea. A ironia chega ao auge quando o título em finlandês *Napapiirin Sankarit* – os heróis do círculo polar ártico – aparece, no pôr-do-sol na terra do sol que não se põe, ao lado de um finlandês morto, vestindo a camisa da seleção e um ornamento viking. Em seguida, um tom leve inicia, para carregar o questionamento de um tema pesado ao longo da obra. E a sequência inicial somente se completa com a última cena do filme, quando o narrador já revelado, corta o pinheiro. Trata-se de um final extremamente positivo, buscando enfim resgatar o *sisu*, através da motivação do *perkele* – que está presente em toda a obra – seguir em frente – mesmo com o fardo histórico, mesmo com o fim do sentido de nacionalismo, mesmo com o fim da metanarrativa histórica, mesmo com os fatores externos invadindo o país – sem se entregar e sem desistir, mas se adaptar e reconstruir a percepção de identidade cultural na conjuntura do tempo presente.

5. CONCLUSÃO

Esta pesquisa teve como hipótese que as representações do finlandês no cinema, no contexto do século XXI, estão em consonância com as ressignificações próprias do tempo presente e que tais representações geraram identificação do público local, que vive neste contexto de crise identitária, fim da noção de nacionalismo relacionado aos traumas na memória e descentralização cultural ocasionada pela globalização e pela expansão de novas mídias. O impacto das transformações do espaço cultural na conjuntura do tempo presente e sua representação cinematográfica foi um dos focos de análise desta pesquisa de mestrado.

A análise da obra selecionada encontrou evidências de que a representação do finlandês no cinema contemporâneo se relaciona com as mudanças do espaço cultural no tempo presente e que sua abordagem tem de fato dialogado com o público local por meio de identificação. O debate cultural por ela gerado, combinado com uma linguagem audiovisual leve e fluida, convidativa para o espectador – inclusive para o maior público, formado por jovens espectadores – tem repercutido também na remodelação da cultura cinematográfica do país na contemporaneidade. Esta obra não age sozinha nesta mudança, apenas se destaca, mas está em consonância com as grandes produções cinematográficas do país desde a virada do milênio.

É possível observar também que há evidências de que os meios de produção encontrados na Finlândia no século XXI tem buscado tratar de temáticas culturais locais dentro de um sistema que busca uma organização industrial, interessada no impacto econômico para o setor. Sendo assim, fica visível uma ligação intencional entre a remodelação na cultura cinematográfica – abordagens culturais com linguagem clássica para atrair grande audiência local e manter o hábito de preferir produções nacionais – com o poder econômico gerado pelo setor no país.

As conclusões obtidas acerca do caso de *Napapiirin Sankarit* e da cinematografia finlandesa no século XXI como um todo, encontram-se em concordância com pesquisa do Dr. Dennison de Oliveira a respeito das abordagens históricas no cinema:

Aquilo que é mostrado nos filmes via de regra não só tem que fazer sentido para a audiência dos cinemas, como também atender a determinados

anseios sociais e necessidades psicológicas da coletividade no interior da qual foi realizado, sob pena de vir a se constituir num fracasso comercial. [...] Desta forma, todo produto filmico tem de equacionar a tensão entre ficção e História, a fim de lograr a realização de uma produção socialmente significativa e comercialmente lucrativa (OLIVEIRA, 2008, p. 7).

A pesquisa também abordou, sucintamente, a questão de que o cinema finlandês foi em alguns momentos negligenciado pela comunidade científica pela sua suposta baixa relevância estética e por sua abordagem “comercial”. No entanto, a pesquisa encontrou evidências de que, embora o cinema finlandês não tenha criado nenhuma nova estética, têm discutido a linguagem através de uma abordagem pós-moderna no século XXI, apontado na análise de *Napapiirin Sankarit*. Este estudo também encontrou elementos que evidenciam que o cinema finlandês possui características que o torna culturalmente hermético: aborda temáticas relevantes localmente e busca não apenas a identificação do espectador finlandês, mas também sua participação através de um diálogo envolvendo seu referencial histórico e cultural. Embora a densidade de abordagem possa restringir o interesse dos pesquisadores, este cinema não deve ser visto como inferior às demais cinematografias.

Toda sociedade de produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e distribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (...) Todo sistema de educação é uma maneira política de manter ou modificar a apropriação dos discursos, com os saberes e os poderes que eles trazem consigo (FOCAULT, 2010, p. 8-44).

A importância da teoria é evidenciar que diferentes perspectivas variam de acordo com abordagens selecionadas, metodologias, recortes temáticos e documentos. O pensamento pós-moderno busca a ruptura. A academia é um lugar estabelecido pela modernidade que se constitui de saber e poder.

Este estudo científico trouxe os principais momentos da história do cinema finlandês para o Brasil e também para a língua portuguesa; abordou o poder do cinema no processo de remodelação da identidade cultural da sociedade finlandesa no século XXI e também discutiu a remodelação da cultura cinematográfica finlandesa no tempo presente; além de contribuir para a expansão da discussão científica acerca do cinema finlandês fora da Europa e da Escandinávia.

REFERÊNCIAS

- AALTO YLIOPISTO. Disponível em <aalto.fi>. Acesso em: 8 nov. 2013
- ALHO, Olli. A guide to Finnish customs and manners. **thisisFinland**. Department of Communication and Culture, Helsinki, 2010.
- ALHO, Olli (org). **Finland: A Cultural Encyclopedia**. Helsinki: Finnish Academy of Science and Letters, 1997
- ALHO, Olli. **Nuevo Cine Finlandés**. Helsinki: Suomen Elokuva-Arkisto, 1985
- BIRD, Tim. The pain of the profane. **thisisFinland**, Department of Communication and Culture, Helsinki: 2009.
- BECKER, Howard. Mundos de arte y actividad coletiva. In: **Los mundos del arte**. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2006
- CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Centauro, 2003
- CUCHE, Denis. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: Edusc, 1999
- DOSSE, François. **História e ciências sociais**. Bauru: Edusc, 2004
- DOSSE, François. Questões suscitadas pela pluralidade dos modelos interpretativos em ciências sociais: a guinada interpretativa. In: DOSSE, François. **História à prova do tempo: da história em migalhas ao resgate do sentido**. São Paulo: UNESP, 1999
- ECO, Umberto. Cultura de massa e “níveis” de cultura. In: **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1979
- EPSTEIN, Edward Jay. **O grande filme: dinheiro e poder em Hollywood**. São Paulo: Summus Editorial, 2008
- FIELD, Syd. **Manual do Roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- FINLAND MAKES BROADBAND A “LEGAL RIGHT”. Disponível em <<http://www.bbc.co.uk/news/10461048>> Acesso em 5 out. 2013
- FINLANDIA A TRAVÉS DEL OJO DE DOME KARUKOSKI. Disponível em: <<http://elparlanteamarillo.com/v/finlandia-a-traves-del-ojo-de-dome-karukoski>> Acesso em 5 jan. 2014
- FINNISH TELEVISION: SYSTEM, EQUIPMENT, CHANNELS AND PROGRAMMES. Disponível em <

finland.com/telecommunications_and_media/television.html> Acesso em 10 dez. 2012

FOCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2005

GOMBRICH, Hans Ernst. **Para uma história cultural**. Lisboa: Gradiva, 1994.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HALL, Stuart. **Da diáspora**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011

JASPER PÄÄKKÖNEN SUOMEN TUOTTOISIN LEFFATÄHTI. Disponível em <http://www.iltalehti.fi/leffat/200901128899938_le.shtml> Acesso em 8 nov. 2013

JULKUNEN, Raija. Woman in the Welfare State. In: MANNINEN, Merja; SETÄLÄ, Päivi. **The Lady with the Bow**. Helsinki: Otava, 1990.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Senac, 2012

JUSSILA, Osmo; HENTILÄ, Seppo; NEVAKIVI, Jukka. **From Grand Duchy to a Modern State: a political history of Finland since 1809**. Londres: Hurst & Company, 1999.

JUSSI-PALKINTO. Disponível em: <http://www.jussit.fi/?page_id=12> Acesso em: 17 dez. 2013

KANSALLINEN AUDIOVISUALLINEN ARKISTO. Disponível em <kavi.fi>. Acesso em: 8 nov. 2013

KARLSSON, Fred. **Finnish: an essential grammar**. Londres: Routledge, 1999

KARUKOSKI, Dome. **Napapiirin Sankarit presskit**. Helsinki: Helsinki-Filmi Oy, 2010.

KEMPPINEN, Petri. Finnish Cinema Today: From Lights in the Dusk to China and the stars. **thisisFinland**. Department of Communication and Culture: Helsinki, 2008

KNUUTTILA, Seppo. Sisu. In.: OLHO, Olli (org.) **Finland: a cultural encyclopedia**. Helsinki: Finnish Literature Society.

KOLBE, Laura. Cultura, Mentalidade e Estilo de Vida. In: KOLBE, Laura (org). **Retrato da Finlândia: Fatos e Reflexões**. Helsinki: Otava, 2009.

KOLBE, Laura. A Finlândia como ela é. In: KOLBE, Laura (org). **Retrato da Finlândia: Fatos e Reflexões**. Helsinki: Otava, 2009.

LEHTONEN, Veli-Pekka. **News Analysis**. Helsinki: Helsingin Sanomat, 21 out. 2011.

LEWIS, Richard D. **Finland: A Cultural Lone Wolf**. Boston-Londres: Nicholas Brealey Publishing, 2004

LAPLAND ODYSSEY. Disponível em <www.laplandodyssey.com> Acesso em 5 abr. 2012

LIPPONEN, Kaisa; JEFIMOVA, Jelena; REBELO, Acacio. **Semiotics of Culture: The Notion of “Cinema-going”**. Bayreuth: Universität Bayreuth, 2003.

LOTMAN, Jurij. **Universe of Mind: A Semiotic Theory of Culture**. Bloomington: Indiana University Press, 2001

MACHADO, Irene. **Escola de Semiótica: A experiência de Tártu-Moscú para o estudo da cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003

MALMBERG, Tarmo. Traditional Finnish Cinema: An Historical Overview. In: HILLIER, Jim. **Cinema in Finland**. Londres: British Film Institut, 1975.

MEINANDER, Henrik. História. In: KOLBE, Laura (org). **Retrato da Finlândia: Fatos e Reflexões**. Helsinki: Otava, 2009.

MEINANDER, Henrik. **History of Finland**. Nova York: Columbia University Press, 2011.

NAPAPIIRIN SANKARIT. Dome Karukoski; Alekski Bardy. Helsinki: Helsinki- Filmi Oy, 2010.

NAPAPIIRIN SANKARIT. Disponível em <www.napapiirinsankarit.fi> Acesso em 10 abr. 2012

NÄYHÄ, S. **Suicide mortality in Finnish Lapland by small areas with reference to temporal trends**. Oulu: Oulun Yliopisto, 2009.

OLIVEIRA, Dennison de. O cinema como fonte para a história. In.: **Fontes Históricas: Métodos e Tipologias**. Curitiba: 2008, III Evento de Extensão em Pesquisa Histórica.

ONNEKSI MEILLÄ ON BRASÍLIA. Disponível em: <<http://www.hs.fi/paakirjoitus/artikkeli/Onneksi+meilla+on+Brasilia/1135252425051>> Acesso em: 5 jan. 2014

PALLASMAA, Juhani. Light. In.: ALHO, Olli (org.) Finland: a cultural encyclopedia. Helsinki: Finnish Literature Society

POLLACK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In GOMES, Ângela de Castro; MOURA, Gerson; OLIVEIRA, Lúcia Lippi (org). **Estudos Históricos 1989/3**. São Paulo, FAPERJ, 1989.

RAKKAUS ON LUMIVALKOINEN. Yö. 4'29". Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=L8Om_lcFRlk> Acesso em 20 nov. 2013.

RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002

SILVEIRA, Nise da. **Jung: vida e obra**. São Paulo: Paz & Terra, 2007

SOILA, T.; IVERSEN, G.; SÖDERBERG, A. **Nordic National Cinemas**. Nova York: Routledge, 1998

SUOMEN ELOKUVASÄÄTIÖ (SES). **Statistics**. Helsinki: 2013

SUURUNEN, Otto. **Suomalainen elokuva 1980-luvulla**. Jyväskylä: Jyväskylän Yliopisto, 2010.

SUVIKUMPU, Liisa. **À descoberta da Finlândia**. Helsinki: Otava, 2006.

TARKKA, Jukka. Política e Sociedade. In: KOLBE, Laura (org). **Retrato da Finlândia: Fatos e Reflexões**. Helsinki: Otava, 2009

TERVEYDEN JA HYVINVOINNIN LAITOS Disponível em <http://www.thl.fi/fi_FI/web/fi> Acesso em 12 mai 2012

TIITTA, Alan. Experiências extremas e impressões variadas. In: KOLBE, Laura (org). **Retrato da Finlândia: Fatos e Reflexões**. Helsinki: Otava, 2009.

TOIVIAINEN, Sakari. New Finnish Cinema. In: HILLIER, Jim. **Cinema in Finland**. Londres: British Film Institut, 1975

TOIVIAINEN, Sakari. **Suomalaisen elokuvan erotiikka: viattomuuden vuosikymmenet**. Helsinki: VapK-Kustannus & Suomen Elokuva-Arkisto, 1991

VESIKANSA, Jyrki. A Economia. In: KOLBE, Laura (org). **Retrato da Finlândia: Fatos e Reflexões**. Helsinki: Otava: 2009.

VIRTANEN, Matti. Alcohol. In.: ALHO, Olli (org.) **Finland: a cultural encyclopedia**. Helsinki: Finnish Literature Society, 1997

WILENIUS, Markku. A educação como inovação. In: KOLBE, Laura (org). **Retrato da Finlândia: Fatos e Reflexões**. Helsinki: Otava, 2009.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.